ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES HEFT 61.

ANFÄNGE UND ENTWICKELUNGSGÄNGE DER ALT-UMBRISCHEN MALERSCHULEN, INSBESONDERE IHRE BEZIEHUNGEN ZUR FRÜHSIENESISCHEN KUNST



LIBRA
APR 28 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ANFÄNGE UND ENTWICKELUNGSGÄNGE DER ALT-UMBRISCHEN MALERSCHULEN, INSBESONDERE IHRE BEZIEHUNGEN ZUR FRÜHSIENESISCHEN KUNST

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER UMBRISCHEN MALEREI

VON

DR. PHIL. WALTER ROTHES

DOZENT FÜR KUNSTGESCHICHTE AN DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE ZU POSEN

MIT 46 ABB. AUF 25 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1908


LIBRARY
APR 28 1970

MEINER FRAU JOHANNA

GEB. KLEINE

IN ERINNERUNG AN VIELE SCHÖNE, GEMEINSAM

IN UMBRIEN VERBRACHTE STUNDEN.

INHALT.

VORWORT.

Vorliegende Arbeit ist in erster Linie die Frucht eingehenderer Studien in der Ausstellung altumbrischer Kunst zu Perugia im Sommer 1907. Eine Studienreise durch Umbrien und die Marken schloß sich ergänzend an. Liebenswürdigem Entgegenkommen habe ich viel zu danken, besonders auch, wenn es sich darum handelte in Privatbesitz befindlicher Gemälde und Aufzeichnungen ansichtig zu werden.

Ueber mannigfache Anfangsstadien, Entwickelungsphasen, gegenseitige Beeinflussungen der verschiedenen umbrischen Malerschulen, über fremde Einwirkungen, ganz besonders grundlegend zunächst aus Siena, zumal später auch starke aus Florenz, vereinzelte sogar aus Venedig, waren stilkritische Beobachtungen und Schlüsse möglich. Manche landläufige Annahme erwies sich als irrig; manches Interessante und Neue war zu entdecken. Die Ergebnisse meiner Untersuchungen möge das Folgende festhalten.

Die Lichtbilder-Reproduktionen sind nach Photographieen der Herren Alinari (Florenz), Anderson (Rom) und Tilli (Perugia) angefertigt.

Posen, im März 1908.

Der Verfasser.

DIE Anfänge der umbrischen Malerei weisen vier verschiedene Richtungen und Strömungen, die sich geltend machen, unbedingt auf. Zunächst wäre die an die byzantinische Kunst, die «maniera greca», anschließende, an ihr weiterarbeitende und sie zur größeren Vervollkommnung führende, zu nennen. In alten, mit Miniaturen versehenen Büchern, codices der verschiedensten Art, ist diese erste Richtung zu finden; in der monumentalen Malerei ist sie kaum zu treffen. Eine zweite alte, national-umbrische Richtung ist erst seit ganz allerjüngster Zeit wohl unbestreitbar zu konstatieren. Der materielle Aufschwung, den in neuester Zeit Italien nimmt, und dem Ministerium der schönen Künste für Kunstzwecke und -förderung verfügbare Mittel in die Hand gibt, bringt auch in Umbrien seine Früchte. Unter der Tünche, an Wänden und Pfeilern der ältesten Kirchen und deren fast verfallenen Krypten sind in unseren Tagen umbrische Fresken und Freskenreste zutage gekommen aus dem IX. bis XII. Jahrhundert, die Erzeugnisse einer solchen Richtung sind.

Diese beiden Strömungen sind zweifellos die ältesten und frühesten, die in der altumbrischen Malerei zu konstatieren sind. Nun sei sogleich betont, daß sich beide in ihrer Unverfälschtheit und Reinheit nicht bewahrt haben, daß sich, besser gesagt, beide zu einer eigenen von äußeren, fremden Einflüssen völlig unberührten oder doch nur schwach berührten, selbständigen umbrischen Kunst niemals ausgewachsen haben. Im beginnenden Trecento werden sofort zwei, die alten verdrängenden, neue künstlerische Strömungen wirksam, welche starke Einflüsse auswärtiger Kunst deutlich vorstellen; die eine dringt von Florenz her unaufhaltsam vorwärts, die andere von Siena.

Assisi, die Heimat des hl. Franziskus, war der Knotenpunkt, wo beide auswärtige Kunstrichtungen sich trafen, wo beide gleichsam ihr Hauptquartier aufschlugen, von wo aus sie ihre Eroberungszüge anstellten. Die Franziskaner-Bewegung, die im 13. Jahrhundert gerade im Herzen Um-

briens erstand, bedeutete einen mächtigen Aufschwung der italienischen Kunst. Das werden auch diejenigen gern zugeben, die sich, entgegen Henry Thodes und Paul Sabatiers gründlichen Forschungen, sträuben, mit derselben die Renaissance zu beginnen. Zu mächtig hierfür sprechend steht die gewaltige Doppelkirche von San Francesco auf dem Höllenhügel bei Assisi, mit Fresken geschmückt von den hervorragendsten künstlerischen Zeitgenossen, von Cimabue und besonders Giotto aus Florenz auf der einen Seite, von Pietro Lorenzetti und Simone Martini aus Siena auf der anderen. Umbrische, einheimische Künstlerkräfte von auch nur annähernd gleicher Bedeutung waren damals nicht vorhanden. Was lag näher und war selbstverständlicher, als daß sich die untergeordneten umbrischen Malertalente nun an den Vorbildern in San Francesco unterwiesen und die Einen und die Anderen auch teils nach Florenz, teils nach Siena sich in die Künstlerwerkstätten begaben, um dort weitere Belehrung zu suchen.

Von einem solchen umbrischen Künstler des späten 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts, der in Siena war und dort Duccios berühmte Majestas, die thronende Madonna mit umgebenden Engeln, jetzt in der Domopera, in jeder Beziehung auf sich einwirken ließ, ist ein großes Triptychon erhalten und befindet sich heute in Perugia im Besitze des Monsignore Nazzareno Marzolini. Maria und Jesuskind weisen in bezug auf Farbengebung, auf stilistische und kompositionelle Eigenheiten eine fast sklavische Anlehnung an Duccios Meisterwerk auf, ohne dessen Feinheiten der Ausführung auch nur annähernd zu erreichen. Die Innenseiten der beiden Altarflügel zeigen 18 kleine Darstellungen aus dem Leben Christi, die ebenfalls eine ins Kleinliche gehende Nachahmung der gleichartigen Szenen auf dem Majestasbilde des Duccio verraten. Dargestellt sind die Verkündigung in zwei Feldern, Heimsuchung Mariä, Christi Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Flucht nach Aegypten, der zwölfjährige Jesus im Tempel, Taufe, Versuchung, Judaskuß, Geißelung, Kreuzigung, Beweinung, die Marien am leeren Grabe, Christus erscheint Magdalenen, Himmelfahrt, Pfingsten. Gewisse Härten und Anklänge an die erwähnte zweite, alt-nationale umbrische Richtung beweisen den umbrischen Nachahmer und schließen aus, daß es sich um ein nach Perugia gelangtes Werk eines sienesischen Duccio-Schülers handelt. Auf den Außenseiten der Flügel sind die Gestalten des hl. Franziskus und der hl. Klara — das Gemälde schmückte also einst eine Franziskanerkirche — von späterer Hand zugefügt.

ALTUMBRISCHE MINIATURMALEREI.

DIE «Mostra d'Antica Arte Umbra» zu Perugia im Jahre 1907 hat über hundert mit Miniaturen geschmückte Codices zusammen gesehen. Vollständige Bibeln, Psalterien, Breviere, Missale, Hymnenbücher (Graduale, Innario, Antifonario), Fragment des Lukas-Evangeliums, Traktat über Medizin, Briefe des hl. Paulus, «Summa de virtutibus et de viciis» — Theologisches Kompendium, Leben der hl. Väter, «Liber de poena compilatus a fratre Vincentio. O. Pr.» Indulgenzen, päpstliche Dekrete betreffend besondere Privilegien, so eine der Kirche San Agostino in Citta di Castello bewilligte, datiert von Avignon 1340, eine der Dominikuskirche in Perugia für die Auffindung des Leichnams des hl. Stefanus erteilte, — Dante-Ausgabe, die Hölle, gleichartige Ausgabe (Paradies und Fegfeuer ganz, die Hölle teilweise) — «Konstitution der Bruderschaft von Santa Maria di Amelia», aus dem Jahre 1355, — «Papiae Lexicon», — «Miscellanea umanistica» — «Conpendio della Storia cassinese», — «Leben der hl. Klara von Montefalco», — «Virgils Werke» (2 mal), — Nicolaus de Lyra: «Quaestiones contra hebraeos», — Nicolaus de Aymo: «Interrogatorium constructionum grammaticalium» — Spiegel des Franziskanerordens sogenannte «La Franceschina» (2 mal), — Contulus de Catrano: «opusculum practicae procurationis», — «Additiones ad postillam M. Nicolai de Lyra super Biblia» — Orationale monasticum — «Diurno Benedittino». — Einzel-Miniaturen auf Pergament, 22 Matrikel der verschiedenen Behörden, Berufsklassen und Innungen von Perugia aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, folgende gedruckte Bücher mit Miniaturen: 1481 Frezzi Federico: «Il Quadriregio», ferner zwei Bücher aus Rom (1468 u. 1498), eines ohne Angabe des Erscheinungsortes und ohne Jahreszahl: Rainerius de Pisis «Pantheologia», eines aus Mailand (1480) und vier aus Venedig (1470, 1474, 1476, 1482.) — «Annali Decemvirali di Perugia» der Jahrgänge 1474 bis

1501. Diese die Ziffer 103 erreichenden Stücke mit Miniaturen, die zusammen ausgestellt waren und so ein vergleichendes Studium ermöglichten, kommen nicht alle in gleicher Weise für unsere Zwecke in Betracht. Die Tatsache ist unumstößlich, daß eine Reihe derselben von nicht umbrischen Künstlern stammen. Erinnert sei an die mit Miniaturen versehenen Drucke, die in Rom, Mailand und 4 mal in Venedig verlegt waren. Ein Missale, allerdings laut beigegebener Jahreszahl aus dem Jahre 1558, nennt ausdrücklich einen venetianischen Kleriker, Johannes Rocco, als Verfasser, Psalter- und Hymnenbücher aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts nennen neben dem berühmten Matteo da Terranuova die Florentiner Francesco Fiorentino und Boccardino da Firenze. Wir können nun, selbst wenn die vergleichende Stilanalyse es nicht ohnedem noch feststellte, sicher weiter schließen, daß auch von den Miniaturen der früheren Jahrhunderte eine ganze Anzahl von auswärtigen Künstlern stammen. Diese Stücke sind nun insofern von Bedeutung, als sie, in umbrische Hände gelangt, auf die Weiterentwicklung der umbrischen Miniaturmalerei zweifellos nicht ohne Einfluß geblieben sind. Florentiner und Sienesen geben hier, wie in der Monumentalmalerei, bald wieder den Ton an. Man lasse aber auch die interessante Tatsache nicht außer Beachtung, daß unter den verhältnismäßig wenigen bezeichneten Miniaturen allein fünf venezianischen Ursprungs sind. Später zu Besprechendes vorausnehmend sei hier an die Lokalschule von Fabriano erinnert, in der venezianische Einflüsse leicht zu erkennen sind, besonders an Gentile, der in Venedig selbst seine Kunst vervollkommnete. Auf der anderen Seite darf aber auch das Moment wieder nicht übersehen werden, daß nämlich Venedig gerade jene Richtungen umbrischer Kunst beeinflußte und verstärkte, die so eigentlich früher schon aus der in Umbrien eingeführten sienesischen Manier geboren waren.

Miniaturen einer Bibel aus dem 13. Jahrhundert, im Besitze des Metropolitankapitels von San Lorenzo zu Perugia, beweisen in ihrer grotesk-phantastischen Art den Einfluß auch der berühmten alten Miniatorenschule von Bologna, den unter den einheimischen Künstlern besonders Oderisi von Gubbio auf sich wirken ließ und weiter verbreitete. Besonders charakteristisch ist z. B., daß die wilden Schnörkel an den großen Buchstaben — gern und auffallend zumal bei dem F und dem T — in phantastische Tiergestalten auslaufen.

Eine überaus wichtige Miniatur besitzt die städtische Bibliothek von Perugia in einer Bibel aus dem XI. Jahrhundert. Dargestellt ist die Schöpfung oben der Tiere und der Pflanzen, unten Adams und Evas. Von größtem Interesse ist der landschaftliche Hintergrund des Stücks;

Wasser und Erde sind bereits erschaffen. In Andeutung dieser nun gibt der Miniator, klar erkenntlich, den umbrischen trasimenischen See und Berghügel, entsprechend der spezifisch umbrischen Landschaftsbildung. Wir haben hier eine für die Geschichte der italienischen und speziell umbrischen Landschaftsmalerei sehr wertvolle Miniatur vor uns. Sie mag als früher, bezeichnender Hinweis darauf gelten, daß gerade in der umbrischen späten Malerei, bei Perugino, Raffael das Landschaftliche zu besonders hoher Blüte kommt. Das umbrisch-nationale Element, das die Landschaft verrät, geben auch die Maltechnik sowie der Stil der Figuren kund. Wir haben es hier mit einem jener einheimischen Miniatoren zu tun, die ohne fremde Einflüsse, aus dem «Eigenen» heraus, an der byzantinischen Manier weiterarbeiten, sie umbrisch spezialisieren. Von demselben Künstler ist eine andere Bibel des XI. Jahrhunderts illustriert, die in der Sakristei von «San Pietro de' Cassinesi» in Perugia aufbewahrt wird. Den gleichen umbrisch-«eigenen» Stil weiterfortgeführt zeigt ein Missale des Metropolitankapitels von San Lorenzo zu Perugia aus dem XIII. Jahrhundert. Erwähnt sei z. B. der Buchstabe P mit Arabesken voller Menschen- und Tiergestalten, der Buchstabe V mit Adam und Eva, die sich die Frucht des Baumes teilen, den die Schlange umwindet. —

Hierhin gehört aus dem XIV. Jahrhundert der Kodex mit dem der Dominikuskirche zu Perugia verliehenen Privileg. Vor Benedikt XI., der von Kardinälen und Bischöfen umgeben ist, stehen, erwartungsvoll und ehrfurchtbezeugend, Dominikaner, Ordensritter und Gläubige. — Dieser Richtung selbständiger umbrischer Miniatoren ist ein Choralbuch des XV. Jahrhunderts zuzuzählen, das in der Pinakothek zu Perugia verwahrt wird (s. Abb. 2). In den oberen Teil einer kunstvollen Initiale ist eine Darstellung des «jüngsten Gerichts» eingefügt, völlig verschieden von den gleichzeitigen und früheren florentinischen Behandlungen des Themas. In der Mitte thront Christus als Weltenrichter. Rechts von ihm steht Maria als die fürbittende mater misericordiae. Unter ihrem Mantel, den zwei Engel weit geöffnet halten, knieen, ihren Schutz erflehend, die Gläubigen. Diese Schutzmantelbilder sind in gewissem Sinne umbrische Spezialität, das heißt: sie kommen in den anderen Provinzen auch nicht annähernd in so großer Anzahl vor wie gerade in Umbrien. Darauf wird an späterer Stelle noch näher eingegangen. Dementsprechend ist es nun ein echt umbrischer Zug, daß hier diese Sonderart der Madonnendarstellung als vitaler Teil in die Komposition des «jüngsten Gerichts» einbezogen wird. Ein eigenartiges, selbständiges Motiv ist es auch, wenn von den Heiligen auf der anderen Seite nicht, wie durchgängig herkömmlich, Johannes der Täufer sondern der Apostelfürst Petrus mit dem Schlüssel dem Throne

des Herrn am nächsten steht. Etwas tiefer schweben Engel mit den Leidenswerkzeugen. Darunter stehen auf der einen Seite die Gerechten in anbetender Stellung, auf der anderen die von Teufeln getriebenen Verdammten mit Zeichen der Verzweiflung. Und dementsprechend sehen wir hier wie dort in den rund zulaufenden Endschnörkeln des die Gerichtsdarstellung umrankenden Ω je ein gerechtes und ein verdammtes Paar dem Grabe gerade entsteigen. Wohl erkennen wir das Bestreben des Künstlers seinen Gestalten seelisches Leben einzuhauchen, aber wie weit sind sie entfernt von dem tiefen Gefühl der Figuren des fra Angelico und von sienesischer Empfindsamkeit. Auch die schlichte Musterung der Kleider läßt erkennen, daß unser Miniator niemals nach sienesischen Vorbildern geschielt hat. Eigenartig ist die Musterung des Hintergrundes im unteren Teil des Omega: abwechselnd Punkte und Sterne, genauer, zwei schräg durcheinander gehende kleine Kreise. Der außerhalb des das Gericht umschließenden Omegas stehende Teil der Initiale ist andersartig, linear, mit Arabesken, Girlanden geziert. Allerhand pflanzliches, Frucht- und Blattornament, Getier, Vögel, Fische beweisen umbrische Naturfreude.

Umbrische Miniaturen, die Namensunterschrift trugen, konnte ich dann noch drei entdecken: einen Kodex, Kunstmatrikel des Cambio zu Perugia aus dem Jahre 1377 mit der Inschrift: Io Mateo di ser Cambio orfo / che qui col sesto in mano me figurai / questo libro scrisse dipinse et miniai, im Cambio, ferner einen «fascicolo degli Annali Decemvirali» von Perugia aus dem Jahre 1501 mit der lateinischen Inschrift «magister Petrus Cristofori de Castro Plebis pictor», im Archivio Decemvirale zu Perugia, endlich eine nicht gänzlich vollendete «Anbetung der Hirten» auf Pergament des Peruginers Cesare Pollini (1560—1630).

Giotteske Einflüsse sind in der umbrischen Miniaturmalerei nicht zu entdecken. Der monumental malende Giotto selbst konnte auch für diesen Zweig der Malerei nicht in Betracht kommen. Codices mit Miniaturen, die dem Dominikanerkloster von Perugia entstammen, dürften manchen geneigt finden, Einflüsse des florentiner Dominikaners fra Angelico zu wähnen. Man vergesse dann aber nicht, daß die Miniaturmalerei des Mönchs von Fiesole völlig von sienesischer Kunstübung durchdrungen ist. — Die Einflüsse der sienesischen auf die umbrische Miniaturmalerei sind sehr groß. In Missalen, Brevieren, Hymnenbüchern schon aus dem 13. Jahrhundert machen sie sich stark geltend. Wie wurde auch damals schon die Miniaturmalerei in Siena, wie kaum sonstwo, gepflegt! Ich erinnere diesbezüglich nur an die Bicchierne, jene hochinteressante Sammlung von bemalten Deckeln der alten Finanzregister im Archiv zu Siena und zum kleinen Teil im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Stark siene-

sisch beeinflußte Miniaturen aus dem Trecento zeigt ein in Perugia gefertigtes Missale im Besitz des Metropolitankapitels von San Lorenzo. Auf einer Seite sehen wir Christus am Kreuze zwischen der mater dolorosa und dem Lieblingsjünger Johannes als volles Bild, auf der anderen, in ein T gefügt, als Initialschmuck, den Erlöser zwischen zwei anbetenden Engeln. Der Rasen, auf dem das Kreuz emporragt, zeigt von den eben besprochenen aus «Eigenem» arbeitenden umbrischen Miniatoren keineswegs geübte, minutiöseste Detailmalerei in Behandlung jedes einzelnen Gräschens, Pflänzchens, Blümleins. Im Gesichtsausdruck des Heilands, der Heiligen und Engeln ist die nachgeahmte sienesische Empfindsamkeit zur Manier geworden. Die anbetenden Engel erscheinen direkt sienesischen Vorbildern entnommen.

Eine sienesisch nachempfundene Miniatur weist eine Kunstmatrikel der Mercanzia zu Perugia aus dem Jahre 1356 auf (s. Abb. 3). Die thronende Madonna umgeben die vier Stadtpatrone von Perugia, die Heiligen Petrus, Laurentius, Konstanzius und Herkulan. Die Situation von vier weiteren am Fuße des Thrones knieenden Gestalten erinnert sofort an die vier ganz gleichartig knieend betenden Heiligen auf den Majestasbildern der Sienesen Duccio, Martini und Memmi. Unterhalb dieser Gestalten knieen auf unserer Miniatur noch eine weitere Anzahl von Gläubigen. Das Christkind ist, wie bei Martini und Memmi auf dem Schoße der Mutter stehend gegeben. Sogar das zufällige Motiv, daß Maria mit der rechten Hand das Füßchen des Kindes faßt, ist dort abgesehen und wiederholt. Ein sienesisches Motiv — vergleiche Duccio — ist der von Engeln hinter Maria ausgebreitete Teppich. Sienesisch muten die Gesichtstypik Mariens an und der weiche knochenlose Gesichtsbau der umgebenden männlichen Heiligen.

Miniaturen aus der Zeit vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert finden sich in der umbrischen Provinz. Werke einheimischer Meister sind ganz unverhältnismäßig in stärkster Zahl im Trecento und Quattrocento vertreten, in der Zeit also der Blüte der Bettelorden, als besonders wohl die Dominikaner über eine Anzahl geübter Miniatoren verfügten. Im Cinquecento und im Seicento sind sehr vielfach Florentiner in Umbrien als Miniatoren tätig. Ein vergleichendes Studium der Miniaturen der verschiedenen italienischen Provinzen bedeutet für Umbrien kein sehr ehrenvolles Resultat. Die Finesse der Miniaturen anderer Provinzen, besonders Sienas, der sie eifrig nachstrebten, haben sie unbeschadet mancher tüchtigen, fleißigen Leistung keineswegs erreicht.

ANFAENGE DER UMBRISCHEN MONUMENTALMALEREI.

DIE Kirche Santa Maria antica infra portas in Foligno gehört nachweislich zu den ältesten Kirchen Italiens. Die heute noch erhaltene Vorhalle stammt aus dem 8. Jahrhundert. Von der altertümlichen Sankt Peterskapelle, die bereits lange vor dem übrigen Kirchenbau für sich bestand, gleich links vom Haupteingang, geht die Sage, daß der hl. Petrus selbst an der erhaltenen alten Steinmensa schon zelebriert habe. An der Wand dieser Kapelle nun ist ganz kürzlich unter der Tünche eine Fresko-Darstellung aufgedeckt worden, die spätestens aus dem XI. Jahrhundert, vielleicht schon aus dem X. stammt: der Erlöser zwischen den Aposteln Petrus und Paulus. Die Figuren wirken ähnlich starr und steif, wie wir sie in Mosaiken jener Zeit finden. Vor allem erinnern sie sowohl in Komposition und Technik als sogar in stilistischen Einzelheiten an spätere, römische Katakombendarstellungen, auffallend speziell an solche in den Domitilla- und in den Markus- und Marcellianuskatakomben. — An einem Pfeiler des Längsschiffes der Kirche «Santa Maria antica» ist ebenfalls jüngst von einem Fresko die übergetünchte Schicht entfernt worden, das den Heiland in Dreiviertelgestalt, mit offener Seitenwunde, mit dem Kreuzesholz beladen, wiedergibt. Das Gemälde ist sicherlich, seiner Entstehung nach, vor den Beginn des Trecento zu setzen. Im Stilistischen an das Fresko in der Peterskapelle erinnernd, vielleicht unmittelbar daran anschließend, zeigt diese Heilandsgestalt doch in jeder Beziehung bereits eine feinere Durchbildung und Individualisierung. Besonders fesselt uns der nicht schlecht gelungene Versuch, der Physiognomie des Erlösers einen nicht übertriebenen, im Gegenteil verhaltenen, aber doch warmen Gefühlsausdruck zu verleihen. Weitere, jedenfalls nicht minder interessante Freskenenthüllungen stehen unter Aufsicht des italienischen Ministeriums der schönen Künste und reger, begleitender Anteilnahme des derzeitigen Rek-

tors der Kirche, Kanonikus Costantino Raimondi, noch bevor. Leider wurde es mir nicht gestattet, die beiden erwähnten für die Geschichte der alten umbrischen Malerei so wertvollen Fresken photographieren und hier reproduzieren zu dürfen. Erst nach beendigter völliger Enthüllung beginnt die photographische Aufnahme. Die Publikation soll dem italienischen Staate vorbehalten bleiben.

Im Klarissenkloster «Santa Chiara» zu Assisi wird das wundertätige Kruzifixusbild verwahrt, das einst zu dem hl. Franziskus gesprochen und ihn aufgefordert haben soll, die Damianskirche wiederherzustellen (s. Abb. 4). Gemalt ist dasselbe von einem umbrischen Meister des XII. Jahrhunderts. Der Typus verleugnet nicht das byzantinische Modell. Die Haarbehandlung, das Schurzfell, die auf einem Holzblock nebeneinander stehenden Füße, die kleinen Engel am Rande des Querholzes unter und neben den Händen Christi, die fünf miniaturenhaften Heiligenfiguren mit dem ganz winzigen Kriegerlein unmittelbar unter dem Querholz, auf einem unmotiviert gegebenen Brett stehend, das hinter den Kniekehlen des Heilands erscheint, alle diese Motive vereint weisen eine wundersame Mischung auf von aus großen byzantinischen Mosaiken Ersehenem, von aus Miniaturdarstellungen Uebernommenem, gleichsam in das Große Uebersetztem und von hier aus eigener Phantasie heraus frei Kombinierendem. Das offenbare, aber noch nicht geglückte Bestreben aus dem byzantinischen Toten, Starren herauszukommen und das Mienenspiel des Heilands und der kleinen Heiligen zu beleben, kommt bei letzteren zwar zu ganz ausgesprochenen, aber der tragischen Situation durchaus nicht entsprechenden Wirkungen. — Dieser Kruzifixus von «Santa Chiara» verdient sicherlich besondere Wertung gegenüber einer ganzen Anzahl Stücke aus dem XII. Jahrhundert, vielfach plastische, auch kleineren Umfangs, z. B. bischöfliche Brustkreuze (Pektorale), wie deren auf der Ausstellung von Perugia aus den verschiedenen umbrischen Diözesen etliche zusammengetragen waren (s. Abb. 5, 6 u. 7). Durchgängig war auch nicht einmal das Wollen bemerkbar, aus der archaistischen Manier schablonenhaft arbeitenden Handwerkertums heraus zu kommen.

Einen völligen Umschwung in der Darstellung des Gekreuzigten, der zuerst und am deutlichsten bei den Kunstdenkmälern in den umbrischen Gegenden zu verspüren ist, bewirkte das Auftreten des hl. Franz, der selbst die Blutzeichen der Kreuzigung, wie die Legende erzählt, an Händen, Füßen und Seite empfing. Für Franziskanerkirchen wurden bei weitem die meisten der Kruzifixe des XIII. Jahrhunderts geschaffen. Die in dem umbrischen Vaterland des glühenden Verehrers des hl. Kreuzes gegründeten Franziskaner-Niederlassungen waren die frühesten Besteller, die in und

bei Assisi selbst die allerersten. Der Nachfolger des hl. Franziskus als Ordensgeneral des Franziskanerordens, Elias, bestellte 1236 bei Giunta Pisano Kruzifixe für «San Francesco» und «Santa Maria degli Angeli». Diesem Pisaner Künstler ist der Typus des neuen Kruzifixus zu danken. Giunta schuf die neue naturalistische Auffassung. Christus steht nicht mehr auf dem Holzblock starr aufrecht, kein gerade gehaltener Kopf schaut mehr mit starrem Blick dem Betrachter entgegen. Eine leichte Ausbiegung des Körpers wird versucht, um das Hängen desselben anzudeuten. Das Haupt sinkt leblos auf die Schulter, die Augen scheinen geschlossen. Den am Kreuze gestorbenen Heiland gab die neue Art. — Was für unsere Zwecke zu betonen bleibt, ist die Tatsache, daß die aus in Umbrien entfachter religiöser Bewegung herausgewachsene, für umbrische Stätten zuerst geschaffene künstlerische Neuerung von keinem Umbrer ausgeht. Auch diejenigen Künstler, die an dem neuen Typus des Gekreuzigten weiterarbeiteten, dann die ausgebogene Haltung des Körpers übertrieben, waren, soweit uns Namen überliefert sind, keine Umbrer. Margaritone d'Arezzo, Deodati Ordandi werden genannt. Zweifellos haben sich auch umbrische Maler an der Aufgabe versucht; führend waren sie sicherlich nicht, sonst wären doch wohl nicht, wie das feststeht, die meisten Bestellungen für solche Bilder in Umbrien an Auswärtige ergangen. Eine Einschränkung muß allerdings Geltung haben. War der von Thode entdeckte «Meister des Franziskus» ein umbrischer Künstler, — was weder bewiesen noch mit Sicherheit in Abrede gestellt werden kann — so wäre Umbrien an der weiteren Durchbildung des Kruzifixus-Ideals doch beteiligt. Thode gibt diesem Maler den Ehrenplatz unter allen Meistern des XIII. Jahrhunderts vor Cimabue.

Die von Thode bezeichneten Charakteristika der von ihm dem Meister des Franziskus zugeschriebenen Werke bestätigt jede Nachprüfung. Dem Margaritone ist er demnach vergleichbar, aber weicher und zarter in der Ausführung. Seine Figuren sind von einer fast elegant zu nennenden Schlankheit mit kleinen, im Ausdruck lebhaften Köpfen, in größeren Szenen — z. B. in der Franzlegende der Unterkirche von Assisi — sehr natürlich und überraschend frei bewegt. Das wesentlich Charakteristische seiner Typen, woran er am leichtesten zu erkennen, — so konstatiert Thode — ist neben der feinrückigen, langen Nase, der niedrigen Stirne, den starken Augenbrauen, eine auf Tafelbildern kräftig weiß aufgesetzte eigentümliche Falte unter den Augen, die vom äußeren Augenwinkel ansetzend, geschwungen nach den Ohren zu, von kleinen Parallelfältchen begleitet, verläuft. Das große Kruzifix in der Pinakothek zu Perugia mit dem kleinen knieenden hl. Franz, ein Franziskusporträt in Santa Maria

degli Angeli bei Assisi und Szenen aus der Franzlegende in der Unterkirche von «San Francesco» zu Assisi schreibt Thode ihm zu. Früher wurden diese Werke zum Teil dem Giunta gegeben. Aehnlichkeiten mit dessen Kunst sind vorhanden. Ob dieser «Meister des Franziskus» nun ein Schüler des Giunta, ebenfalls aus Pisa, war, ob ein selbständig sich an Giuntas Kunst anlehnender und sie dann übertreffender umbrischer Maler, — darüber muß die Entscheidung ausstehen.

Setzen wir selbst den Fall, der Meister des Franziskus sei ein Umbrer gewesen, der früher charakterisierte alt-umbrische Stil starb trotz seiner aus, an denselben knüpft der Meister des Franziskus nicht an, vielmehr an den eines Auswärtigen, eben des Giunta aus Pisa. Auch war er es nicht, dessen Art, weiter ausgebildet und fortgeführt, die zukünftige umbrische Kunst beeinflussen sollte. Weit Gewaltigeren war das vorbehalten. Tüchtige fremde Kräfte, wie sie Umbrien damals nicht hervorbrachte, hatten Decke und Wände der Franziskaner-Mutter-Kirche «San Francesco» in Assisi geschmückt, Cimabue und Giotto aus Florenz, Simone Martini und Pietro Lorenzetti aus Siena. Diese wurden die Lehrer und Väter der umbrischen Trecento-Malerei.

DIE UMBRISCHE MALEREI IM TRECENTO.

WIE die Pilger nach San Francesco in Assisi wallten, um den großen Heiligen zu verehren und an seinem Grabe zu beten, so zog alles, was in Umbrien künstlerisch begabt und tätig war, in das gleiche Heiligtum, um dort den künstlerischen Offenbarungen zu lauschen, die den größten zeitgenössischen Malern von Florenz und Siena dort an Wänden und Decke al fresco gelungen waren. Die von den umbrischen Künstlern hierselbst geholten Eindrücke wirkten mächtig und unwiderstehlich. Wohl besteht kein Zweifel, daß zuerst Giotto, der am besten vertreten war, am meisten angestaunt und nachgeahmt wurde. Dann aber bei emsigem, eindringlichem und wiederholtem genauem Studium aller Fresken der Unterkirche ist es offenbar den umbrischen Malern zu Bewußtsein gekommen, daß ihnen, sozusagen von Natur aus, kraft ihrer besonderen Begabung und Eigenart, die sienesische Schule näher liegt als die florentinische. Wenn ein florentiner Genius in Umbrien mit seiner Kunst so hervorragend vertreten war wie Giotto in Assisi, so war es selbstverständlich, daß diese für die Weiterentwicklung der umbrischen Kunst mächtige Impulse abgab. Aber je mehr dann die umbrische Kunst, ihrer Eigenart nachgebend, selbsttätig weiterarbeitete und an ihr innerlich Verwandtem Anschluß suchte, um so mehr und um so ausschließlicher saugte sie rein sienesische Elemente auf. Man denke daran, daß in späterer Zeit erstklassige Künstler, die sich aber nicht an diese Gewohnheit halten, aus der umbrischen heimischen Malerschule vollständig herausfallen, daß ein Piero della Francesca, ein Melozzo da Forli, ein Luka Signorelli wohl als eine umbro-florentinische Künstlergruppe zusammengefaßt werden können, florentiner und norditalienische Künstlerschulen weitgehend beeinflussen, aus der Geschichte der «reinen» umbrischen Malerschule aber vollständig auszuscheiden haben, wie etwa,

um ein verwandtes Beispiel zu nehmen, der in Vercelli geborene Sodoma in keiner Weise der lombardischen, wohl aber der sienesischen Malerei zugerechnet werden kann.

Unter den ersten Nachahmern der Werke auswärtiger Meister in «San Francesco» zu Assisi könnte man wohl zwei Richtungen unterscheiden eine florentiner, speziell giotteske, und eine verbreitetere, sienesische. Nun ist aber Eines für die weitaus meisten der Bilder dieser beiden Richtungen als sehr wichtig zu betonen. Man wird nur sehr wenige im Trecento und im Quattrocento von umbrischer Malerhand gefertigte Stücke finden, die ausschließlich florentinischen oder auch ganz ausschließlich sienesischen Einfluß bekundeten. Da beide Schulen in San Francesco zu Assisi und auch an anderen Stätten Umbriens vertreten waren, beide wohl von jedem umbrischen Maler mit lernbegierigem Blick beschaut wurden, so haben die meisten von beiden gelegentlich Züge entlehnt. Man spricht daher besser von einer vorzugsweise giottesken und vorzugsweise sienesischen Richtung der umbrischen Trecentomalerei. Daß dann späterhin die sienesische Richtung über die florentinische gewissermaßen siegte, wurde schon berührt.

Ein von solchem Standpunkt aus betrachtetes, interessantes, vorzugsweise giottesk beeinflußtes, altumbrisches Freskogemälde zeigt die Krypta der dem Verfall nahen, ehemaligen Kirche «San Francesco al Prato» in Perugia. Da diese Malerei ihrem sicheren Untergange täglich näher geht, schien mir die zu ermöglichende Reproduktion (s. Abb. 8) an dieser Stelle doppelt bedeutungsvoll. Dargestellt ist der Tod Mariens. In der Mitte Christus, zu beiden Seiten umstehen die Apostel mit Büchern und zur Einsegnung notwendigen rituellen Gefäßen das Totenbett der hl. Jungfrau. Die feierliche Ruhe, die auf dem ganzen Bilde lagert, die Gehaltenheit der Klagestimmung sind giottesk. Trotzdem waren ihm Vorbilder sienesischer Empfindsamkeit bekannt. Das beweist ein Gesichtsausdruck wie jener der jugendlichen Gestalt, die den Kopf Mariens gerade überragt. Bei der Kopfbildung des Heilands erinnert der zumal unten nach der Kuppe immer breiter werdende Nasenrücken, dann die vorstehenden Backenknochen an den giottesken Typ, ohne aber von der Starrheit des byzantinischen Vorbilds so frei zu sein wie dieser. Bei den Sienesen war die Darstellung von Mariä Heimgang sehr beliebt. Fest steht bei ihnen das Motiv, daß Christus die Seele Mariens als Kind in den Armen hält. Hier fehlt dasselbe. Die Komposition als solche schließt nicht an sienesische Vorbilder, sondern an solche Giottos an, so an «Beweinungen des hl. Franz». Vom ausführenden Künstler gelegentlich gewonnene sienesische Anregungen finden trotzdem, wofür schon ein Beispiel gegeben

wurde, hier Verwendung. Daraufhin besehe man auch den Marientypus. Gerade die feinsinnige Durchbildung desselben hatte Siena vor Florenz voraus. Hier knüpft auch unser Künstler an das sienesische Muster an. Man vergleiche die schmale Augen- und Nasenbildung, die langen spitzen Finger Mariens mit den betreffenden, Giotto nachgearteten, ganz anders gebildeten des Heilands. Auffallende Gegensätze! Also auf einem und demselben Bilde machen sich in der Typik sogar Anklänge an zwei verschiedene Kunstschulen geltend.

Unter der Firma «Sienesische Schule» oder «Giotteske Schule» gehen in Umbrien eine ganze Anzahl Bilder mit Unrecht. Es handelt sich um Darstellungen alter umbrischer Meister, die an Giotto wie an den Sienesen gelernt haben, in deren Gemälden vielleicht das von der einen Schule Erlernte auffallend in die Augen springt, das der anderen Schule zu Verdankende nur bei ganz genauem Zusehen bemerkbar ist, auf die aber doch zweifellos beide Schulen eingewirkt haben. Bei zahlreichen Malereien, die man bisher geneigt war, sienesischen Händen zuzuschreiben, konnte ich feststellen, daß es statt dessen Darstellungen sind, die zwar im großen und ganzen sienesische Art nachahmen, die aber eine Fülle von Eigentümlichkeiten zeigen, die andersartige Einflüsse ebenfalls erkennen und sienesische Maler ausgeschlossen erscheinen lassen.

Fresken aus dem Leben der hl. Landgräfin Elisabeth von Thüringen, die jüngst aus einem dem Verfall nahen Kloster in die Pinakothek nach Perugia übertragen worden sind, sind trotz vieler Anklänge nicht sienesischen Ursprungs, sondern altumbrischer Herkunft. Zunächst wird die Frage laut: wie kommt die deutsche hl. Fürstin nach Italien, nach Perugia? Die hl. Elisabeth war Mitglied des dritten Ordens des hl. Franziskus. Der ganze internationale Franziskanerorden war auf die ihm zugehörige fürstliche Heilige stolz. Besehen wir uns das relativ gut erhaltene Fresko des sogenannten «Rosenwunders» zunächst (s. Abb. 9). Sankt Elisabeth hatte mit Brot und Gaben für die Armen in dem gefaltenen Schoße den Palast verlassen. Ihr begegnet der Landgraf, der nach ihrem Willen von ihrer Mildtätigkeit nichts wissen soll. Und siehe, als die Landgräfin auf Befehl des Gemahls den zugefaltenen Schoß öffnet, leuchten aus demselben in reicher Fülle rote und weiße Rosen. Während die florentiner Maler das Thema kaum kannten, war bei den Sienesen seine Wiedergabe recht beliebt. Selbst im südlichen Italien, zu Neapel in der Kirche Donna regina, führten, wie urkundlich zu bezeugen, sienesische Künstler in fünf jetzt fast gänzlich zerstörten Fresken Szenen aus dem Leben der hl. Elisabeth aus, darunter auch das Rosenwunder. In Kompositionsmotiven hat sich auch unser Künstler an sienesische Vor-

bilder gehalten. Der vornehme Schnitt des fürstlichen Gewandes bei ihr und bei ihm erinnert an die in ihrer Zeit, im Trecento, unübertroffene Gewandbehandlung der Sienesen, die minutiöse Kleinarbeit an den Schuhen des Landgrafen ist sicherlich nur von den Sienesen erlernt. Bei der Gesichtstypik dagegen versagt der Vergleich mit Siena gänzlich. Die breite rundliche Kopfform der Elisabeth widerspricht total dem schmalen, länglich ovalen Ideal der Sienesen. Die scharfen Züge, das Eckige, Spitzige in der Kopfbildung des Landgrafen ist ebenso sienesischer Bildung völlig fremd. Sein schnabelförmig ausbuchtendes, mit einer Biegung nach oben abschließendes Kinn erinnert dagegen sehr lebhaft an ganz gleichartige giotteske Bildungen. Die Typik der kleinen knieenden Stifterpersonen weist nicht minder allenfalls nach Florenz, aber niemals nach Siena. Die Kirchenarchitektur im Hintergrund verrät in ihrer massiven Form und den Spitzbogenfenstern die Kenntnis der gotischen Bettelmönchkirchen, deren erste San Francesco in Assisi war. Wie es scheint, haben dem Maler Baumotive gerade dieses Typus vorgeschwebt. Alles in allem, so dürfen wir schließen, haben wir es hier mit einem umbrischen Trecento-Maler zu tun, der teils Giotto, teils die Sienesen auf sich hatte einwirken lassen.

In der Pinakothek zu Perugia befinden sich große Passionsdarstellungen eines umbrischen Trecentokünstlers (s. Abb. 10 u. 11), der auf den Schild eines Kriegers an in die Augen fallender Stelle das Wappen von Perugia, den Greifen, angebracht hat, als dessen Heimat wir also Perugia selbst annehmen dürfen. Das eine weniger gut erhaltene Gemälde zeigt eine Anzahl Szenen vereint. Noch erkennbar sind Gefangennahme und Judaskuß, Petrus schlägt dem Knecht das Ohr ab, Kreuztragung und Ohnmacht der Madonna. Ein zweites Bild zeigt dann die Beweinung Christi vor der Grabhöhle. Der Autor des Zyklus hat sich an sienesische Vorbilder in vielfacher Beziehung gehalten. Die dem Pietro Lorenzetti zugeschriebene «Beweinung» in der Unterkirche zu Assisi mit ihrem überstarken Gefühlsgehalt hat sehr anregend auf seine gleichartige Darstellung gewirkt. In den übrigen Passionsszenen fallen eine Anzahl Motive auf, die Duccio, Barna und die Künstler, welche die Cappella degli Spagnuoli in Santa Maria Novella zu Florenz schmückten, ähnlich oder geradeso gegeben hatten. Das durch die übergroße Fülle von Figuren Enge, Gedrängte der Darstellung, das Mitführen von Kindern auf die Richtstätte, die minutiös ornamentierende Musterung der Heilandsgewandung gemahnen an sienesische Vorbilder. Die offenbar versuchte, wenn auch nicht völlig gelungene, dramatische Lebendigkeit der agierenden Personen verrät in der Wahl der einzelnen Motive, Stellungen, Bewegungen eine stärkere Anlehnung an die Passionsfresken des großen sienesischen Dramatikers

Barna in der Kollegiatkirche zu San Gimignano als an solche des Giotto. Barna entlehnt ist auch das Motiv, daß der Heiland von einem vor ihm schreitenden Henkersknecht an einem um den Hals gewundenen Strick vorwärts gezerrt wird. Ganz und gar nicht sienesisch sind die starken Winkel, durch welche die einzelnen Gesichtsteile den Physiognomien etwas Hartes, plastisch Steinernes geben, die sehr scharfen Linien, welche die Konturen von Augen, Augenbrauen, Augenlider, Nase, Mund bilden. Die durch ihre Häßlichkeit auffallenden Züge der Frauen widersprechen dem sienesischen Ideal. Besonders sei diesbezüglich noch auf die schwebenden Engel in dem Bilde der Beweinung hingewiesen. Kurze, schlecht gewachsene Gestalten ohne jeden Reiz in Antlitz und Gebärde sind in bauschige Gewandung gehüllt, die nichts von einem Körperbau ahnen lassen.

Ungleich reiner und unvermischter macht sich die sienesische Schulung in Fresko-Malereien in der Georgskapelle der Klarakirche zu Assisi geltend, Szenen aus dem Leben der hl. Jungfrau, des Jesuskindes und des hl. Georg gebend (s. Abb. 12). Hier erinnert nicht nur die feine, geschmackvolle Gewandbehandlung, z. B. bei den hl. drei Königen oder bei der vom Drachen bewachten Königstochter, die graziösen, oft gezierten Bewegungen, gerade wieder deutlich bei genannter Königstochter, an sienesische Muster, nein, diesmal gemahnt auch die Gesichtstypik stark daran, die feingeschnittenen, ovalen Gesichtsformen der Frauen, die fast zu weichlichen bei den Männern, die feinnervig gegliederten Händchen, welche die den neugeborenen Heiland anbetenden Engelchen zum Gebete falten, weisen unmittelbar nach Siena. Bei dem elegant ausschreitenden Roß des hl. Georg denkt man alsbald an die vornehmen Bewegungen jenes des Simone Martini im Palazzo publico zu Siena, das der Feldherr Guidoriccio Fogliani de' Ricci tummelt. Unser Künstler hatte jedoch bedeutend nähere Gelegenheit, wenn er sich in das Studium von Simone Martinis Kunst vertiefen wollte. An die Fresken dieses Sienesen aus dem Leben des hl. Martinus in der Martinskapelle von San Francesco zu Assisi werden wir hier deutlich gemahnt. Man könnte sogar eine Neigung verspüren, die Malereien der Georgskapelle wenn nicht dem Meister Martini selbst, so doch einem seiner Schüler aus Siena zuzuschreiben, wenn nicht die «Verkündigung Mariä» im obersten Streifen klar einen giottesken Einschlag verriete. In den Gewandungen, der dekorativen Ausschmückung des Raumes kann man wohl ebenfalls Anklänge an Siena feststellen. Aber die auffallend stramme, starre Art und Weise wie der Engel vor Maria niedergekniet ist, gleich einem Soldaten, der zum Gebet kommandiert ist, widerspricht allem, was an den siene-

sischen, schwebend leichten Bewegungsmotiven, zumal bei Engeln, charakteristisch, ja überhaupt möglich ist. Erinneren wir uns aber giottesker «Verkündigungen», besonders des nicht minder stramm knieenden Engels in der Arenakapelle zu Padua, so ist es uns keinen Augenblick zweifelhaft, an welches Vorbild sich unser sonst völlig sienesisch eingearbeiteter Meister in diesem Falle gehalten hat.

Unter dem Einflusse der Fresken Giottos aus der Legende des hl. Franziskus in der Basilika di San Francesco zu Assisi steht ein Bild des vor der porta nuova vor Assisi gelegenen Franziskanerklosters San Damiano, das mit der Baugeschichte dieser Klosterkirche inhaltlich in Zusammenhang steht (s. Abb. 13). Sankt Franziskus stiftete dem Priester der Kirche zur Wiederherstellung des dem Verfall nahen Gotteshauses ohne Vorwissen seines Vaters Geldgeschenke. Dargestellt ist wie den Knaben Franz, der vor seinem darob erzürnten, ihn mit einem Prügel verfolgenden Vater flieht, eine Wandöffnung plötzlich schützend aufnimmt. Der grollende Ausdruck im Antlitz des Vaters, die ungelenke Art in Stellung und Haltung von Beinen und Armen, besonders des rechten den Prügel führenden Arms, die aber doch die schlecht verhaltene Aufregung des Vaters gut andeutet, sind gründlich studiert an der ähnlichen Gestalt, die Giotto in seinem Wandbild in der Oberkirche von San Francesco zu Assisi, in der «Lossagung des hl. Franz vom Vater» gibt. Dagegen erinnert die fein durchgearbeitete und absichtlich als solche von vornehmer Familie gekennzeichnete Gewandung bei Vater und Sohn weit eher an sienesische Vorbilder.

SCHULE VON SAN SEVERINO.

Im vorgeschrittenen Trecento und im Quattrocento verlieren sich in den umbrischen Kunstschulen die florentinischen Einflüsse immer mehr, während die sienesischen immer stärker hervortreten, immer eingehender, immer durchdringender verarbeitet werden. Die große Verwandtschaft in der künstlerischen Veranlagung, bedeutende Uebereinstimmungen in Kunstauffassung und Kunstempfindung bei Umbrern und Sienesen lassen diesen Gang der Dinge erklärlich, ja notwendig erscheinen. — Diejenige umbrische Spezialschule nun, die sich den florentinischen Einschlag neben dem sienesischen am längsten bewahrt, ist die mehr handwerksmäßig arbeitende von San Severino. Die selbständiger und künstlerischer verarbeitenden, umbrischen Nachbarschulen von Fabriano und Gubbio mögen eine Art Vermittlerrolle gespielt haben. Auffallend bleibt es, wie das in diesen Nachbarschulen schwächer vertretene florentinische Element in San Severino besonders stark gezündet hat. Dabei mögen, neben sienesischen, aus Florenz stammende Künstler in San Severino gewirkt und zur Nachahmung gereizt haben. Ein Lorenzo da San Severino, geboren 1374, wird uns als Hauptmeister der Schule von San Severino genannt. Sein Flügelaltar aus der Zisterzienserkirche von San Severino mit der Verlobung der hl. Katharina in der Mitte, auf dem linken Flügel den hl. Hieronymus, auf dem rechten den hl. Thaddäus, kann in seinem derzeitigen schlecht erhaltenen Zustande für die vergleichende Stilkritik kein Objekt mehr sein. Aber die Freskomalereien, mit welchen Lorenzo, unterstützt von seinem Bruder Jacopo, im Jahre 1416 das Oratorium von San Giovanni Battista in Urbino zierte, sind für den gleichen Zweck sehr wertvoll. Dargestellt sind, der Hauptsache nach, das Leben Johannes des Täufers, vereinzelte Szenen aus dem Leben Jesu und Mariä. Die große Kreuzigung an der Altarwand mit ihrem reichen Aufgebot an Personen

aller Art, Kriegern, Engeln, Weibern erinnert zunächst wieder an sienesische Darstellungen. Eine übermäßige Aufregung, die in bezug auf das Physiognomische zu Gesichtsverzerrungen führt, eine an Siena nicht mehr gemahnende Häßlichkeit der Typen nimmt der Darstellung jeden Reiz. Der Fluch des Manierismus haftet ihr an. In anderen Szenen wird nicht so sehr durch Uebertreibungen zu wirken gesucht. Motive und Behandlungsweise erinnern dann an Giotto. Auch an spätere florentiner Künstler, an fra Angelico, an Benozzo Gozzoli muß man gelegentlich, wenn man Vergleiche anstellt, denken, z. B. bei dem Zuge des Königs Herodes, dem Johannes begegnet und Buße predigt. In den Szenen der Geburt des Täufers, Namengebung, Heimsuchung bieten Florentiner gleichartige Darstellungen auffallend viele Parallelen selbst in kleinen, unwesentlichen Zügen. Völlig mißlingen den Brüdern von San Severino darzustellende Kinder, plumpe, ungestaltete Menschchen, so der kleine Johannes in des Täufers Geburt, so das Jesuskind in dem sonst ansprechenden Fresko, links vom Eingang, wo Maria auf einem Polstersitz thront und mit zarter Hand den Schleier von dem auf ihrem Schoße ruhenden Knaben lüftet. Ein echt und wahr nachempfundener Hauch sienesischen, künstlerischen Feingefühls scheint zu lagern auf dem vornehm geschnittenen Gesichte Mariens, ihrem wallenden Haar, dem in elegantester Kleinarbeit kostbar verzierten Schleier und in der harmonisch abgetönten, leuchtenden Farbenzusammenstellung. Gerade die sienesisch anmutenden Partien im Werk der Brüder von San Severino mögen Vermittlungen des Gentile da Fabriano und des Ottaviano Nelli zu danken sein. Nur vereinzelt stoßen wir in Technik und Motiv auf Eigentümlichkeiten, die wohl als Erfindungen unserer Künstler-Brüder, und dann wohl des begabteren Lorenzo gelten dürfen. Diesbezüglich sei auf eine Sonderheit in der Darstellung der Taufe Christi hingewiesen. Die Blätter der Bäume sind hier in der Art von Muscheln gegeben, aus welchen Köpfchen kleiner Cherubim hervorlugen. Solche Ausnahmen jedoch können uns den allgemeinen Eindruck, den wir von diesen Wandmalereien gewinnen, nicht nehmen, daß Lorenzo und Jacopo von San Severino in erster Linie handwerksmäßig schaffen, Eklektiker sind. Deswegen war auch ihre Werkstätte für lernbegierige Kunstjünger kein Aufenthalt. Ein Bernardino di Mariotto hat seine Art an ihren Mustern höchstens verflacht. Auf Giovanni Santi haben ihre Malereien in Urbino keinerlei nachhaltigen Einfluß ausgeübt.

Von einem zweiten späteren Lorenzo da San Severino weisen drei erhaltene Bilder in Pausola, Sarnano und London Namenszeichnung auf, zwei: Daten, die Jahreszahlen 1481 und 1483. Dargestellt sind jedesmal die Madonna mit dem Jesuskind und umgebende Heilige. Im Be-

sitze des Herrn Galli Dun in Rom findet sich ein Gemälde, das auffallende Stilverwandtschaft mit den drei erwähnten zeigt. Gegeben ist eine «Krönung Mariä» zwischen zwei Engeln und den Heiligen Benedikt und Magdalena; in der Predella sieht man in halben Figuren: Christus und die zwölf Apostel. Das Werk trägt das Datum: 7. Februar 1497. Nach Galli Duns Feststellung hat Bernardino di Mariotto aus Perugia mit Lorenzo II. von San Severino an diesem Bilde gemeinschaftlich gearbeitet. Das ist bezeichnend für die handwerksmäßige Tätigkeit, die Lorenzo II. in gleicher Weise wie den I. charakterisiert und auch in allen seinen Bildern unschwer zu erkennen ist. Die eklektische Manier Lorenzos des Ersten wird ebenso vom Zweiten weitergeführt. Man merkt nur die Aenderungen, die der Lauf der Zeit mit sich brachte, zumal in der Zeichnung und in der Temperatechnik.

SCHULE VON FABRIANO.

DIE umbrische Malerschule von Fabriano verdankt ihren Ruhm dem Gentile di Niccolo di Giovanni di Masso da Fabriano (1347 bis 1427). Nach neueren in Rom entdeckten Quellen ist Gentile 1427 dort gestorben. Vasari will genau wissen, daß der Meister 80 Jahre alt geworden ist. Dann ergäbe sich als Geburtsjahr 1347, während man früher die Geburt des Künstlers, offenbar zu Unrecht, 15—20 Jahre später ansetzte. Hiermit stimmten auch die Angaben des schriftstellernden Biondo da Forli überein, der 1450 schrieb und von Gentile als von einem vor wenigen Jahrzehnten Verstorbenen spricht.

Schon vor Gentile hat in Fabriano eine Lokalschule bestanden. Lori nennt als Lehrer des Gentile den Allegretto Nuzi, dessen Todesjahr 1373 feststeht. cf. L'Arte 1906 A. Anselmi: «L'anno della morte e la chiesa, ove fu sepolto Allegretto Nuzi da Fabriano.» Eine vergleichende Stilanalyse läßt in der Tat keinen Zweifel darüber, daß wir eine ganze Anzahl von Merkzeichen der Kunst des Gentile schon bei Nuzis Werken, als im Keime vorhanden, vorfinden. An welchen Mustern Nuzi sich bildete, darüber kann ebenfalls kein Zweifel bestehen. Herr Dr. Giulio Ruozzi zu Spello besitzt ein sehr charakteristisches kleines Triptychon von der Hand des Meisters (s. Abb. 14 u. 15). Im Mittelstück (s. Abb. 15) sehen wir die thronende hl. Jungfrau mit dem göttlichen Kinde zwischen den hl. Katharina und Agnes, Laurentius und Antonius Abbas, auf den Seitenstücken Christi Geburt und Kreuzigung, oben die «Verkündigung». Der sienesische Einfluß ist ganz unverkennbar. Die Gewandverzierungen der Madonna und der hl. Katharina lassen völlig gleichartige Muster bis zum kleinsten Stich selbst in der seltsamsten Verschnörkelung des Arabeskenmotivs bei den Gebrüdern Lorenzetti, bei Sassetta, bei Sano di Pietro, sogar mehrfach wiederfinden.

Nuzis Marientypus ist dem des Ambruogio Lorenzetti, der ihn voller und noch weicher als die übrigen Sienesen gibt, nahezu zum Verwechseln ähnlich. Besonders dürfte eine in der Galerie zu Siena befindliche thronende Madonna des Ambruogio mit umgebenden Engeln und Heiligen (s. Abb. 16) im Arrangement der Komposition vorbildlich für unseren Meister gewesen sein, vor allem in der Art wie die Heiligen eng und dicht den Thron Mariens umschließen. Hier wie dort steht eine mit Blumen gefüllte Vase vor der untersten Stufe des Throns. Man beachte ferner auf beiden Bildern die ganz gleichartige Durchsetzung der Heiligenscheine mit Perlen und kostbarer Zier. —

Ein dem Triptychon im Besitze des Dr. Ruozzi verwandtes Altarwerk größeren Stils in der Kathedrale von Fabriano vom gleichen Meister zeigt ähnlich die Madonna mit dem Kind zwischen den beiden Johannes, Nikolaus und Venanzius. An der selben Stelle findet sich vom selben Meister eine Arbeit, die Maria mit dem Kinde zwischen den hl. Magdalena, Johannes dem Evangelisten, Bartholomäus und Venanzius zeigt, in den Giebelungen den Kruzifixus und — wie ebenfalls auf dem zuletzt genannten Bilde — Heiligenfiguren. Teile eines großen Altarwerks von Allegretto Nuzi mit den hl. Antonius Abbas und Johannes dem Evangelisten, beziehungsweise mit Johannes dem Täufer und Venanzius besitzt die erwähnte Kathedrale ferner noch. Die Congregazione di Carita zu Fabriano verwahrt das Giebelstück zu einem Altarwerk des Malers mit dem hl. Antonius Abbas, umgeben von zwei Gruppen betender Männer und Frauen, von Soldaten, von Leuten aus dem Volke. Alle diese Bilder, sowie in gleicher Weise jene des Künstlers im christlichen Museum des Vatikans, im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, von Apiro, im Dome zu Macerata, weisen sienesischen Charakter auf: im Typischen, in Einzelheiten, wie z. B. in der eine freie Stirne schaffenden, nach beiden Seiten zurückgekämmten Frisur bei weiblichen Gestalten, besonders aber in den mit sehr großer Vorliebe überaus reich gezierten Gewandmotiven. Ein Triptychon in der städtischen Gemäldesammlung zu Fabriano mit Sankt Augustinus zwischen den hl. Antonius von Padua und Stefanus ist hierfür noch besonders charakteristisch. Die Dalmatika des letztgenannten Heiligen in ihrer reichen Garnierung in gold, purpurrot und azurfarben ist nicht nur mit Blattformen und Blumen, sondern auch mit Vögeln sowie mit Schildkröten kunstvoll verziert. — Von der florentiner Trecentokunst hat Nuzi ganz und gar nichts. Mit dem 1346 in der florentiner Malergilde erwähnten Allegretto Nucci hat er absolut nichts zu schaffen. Cfr. Suida: «Florentinische Maler um die Mitte des 14. Jahrhunderts», p. 43f., Heitz, Straßburg 1905.

Die Lust am Dekorativen, an miniaturmäßiger, ausschmückender Kleinmalerei ist wohl der hervorstechendste Zug in der künstlerischen Eigenart des Allegretto Nuzi. Gentile da Fabriano erscheint hierin von Nuzi völlig abhängig. In minutiöser Detailmalerei, in verzierender Ornamentik zeigt Gentile gerade schon in seinen frühen Arbeiten eine solche Durchbildung und technische Gewandheit und legt so viel Wert darauf, daß uns schon die stilistische Vergleichung die Behauptung aufzwänge, Gentile habe in der Werkstatt des Nuzi gelernt, auch wenn uns diese Schülerschaft nicht anderwärtig berichtet wäre. Jedenfalls mußte er nicht für diesen Zug seiner Kunstbetätigung erst seinen Aufenthalt in Venedig, seine Bekanntschaft mit Vivarini, Crivelli abwarten. Im Gegenteil! Gentile hat seinerseits viel eher dazu beigetragen, dieses ihm von seinem Lehrer Nuzi übermittelte sienesische Element in der venezianischen Schule zu verbreiten und einzubürgern. — Bekannt ist, daß Jacopo Bellini als Lehrling in Gentiles Werkstätte arbeitete und mit großer Begeisterung an seinem Lehrmeister hing. Was in Venedig auf Gentiles künstlerische Entwickelung einwirkte, bedeutete im wesentlichen nur eine Verstärkung jener künstlerischen Empfindungen, für welche schon vorher sienesische Einflüsse einen Resonanzboden in seinem Kunstüben geschaffen hatten. Außer der Vermittelung durch Allegretto Nuzi haben zweifellos auch unmittelbare sienesische Einwirkungen stattgefunden. Taddeo di Bartoli hat unserem Meister offenbar besonders zugesagt. Der Engelreigen auf seiner «Krönung Mariä» aus Val Romita in der Brera zu Mailand erinnert sehr lebhaft, im ganzen wie im einzelnen, an jenen des Taddeo di Bartolo in den Credo-Darstellungen der Domopera zu Siena. In einem Marienbild des Doms zu Orvieto gemahnen Typus und Gebärde an Simone Martini, während die miniaturmäßig durchgebildete Gewandbehandlung auf Taddeo di Bartolo weist, daneben aber auch die auf solches Ziel strebende Schulung des Allegretto Nuzi verrät. —

Der erste Gönner Gentiles war der Fürst von Brescia und Bergamo, Pandolfo Malatesta. Von Brescia ging der Maler nach Venedig, wo er die große Halle des Dogenpalastes mit Malereien schmückte. Er hielt sich dann noch sicher in Orvieto, Siena, Florenz auf, vielleicht auch in Perugia, schließlich in Rom, wo er unter anderem die Laterankirche mit Fresken schmückte. Erhalten ist von allen in diesen Städten ausgeführten Arbeiten so gut wie nichts. Sein charakteristischstes Werk ist zweifellos die «Anbetung der Könige» aus dem Jahre 1423 (s. Abb. 17). An sienesische Vorbilder erinnert wieder vieles, Personentypus an Simone Martini, die mit Gold gebrämte, reich und minutiös verzierte Gewandung besonders der Könige außer an seinen Lehrer Nuzi wieder an Taddeo di

Bartolo, die Landschaftsmotive sehr stark an letzteren wie an Bartolo di Fredi, an dessen das gleiche Thema behandelnde Komposition in der Akademie zu Siena wir überhaupt vor Gentiles Bild sehr stark erinnert werden (s. Abb. 18).

Hier wie dort Maria mit dem Kinde nicht in der Mitte des Bildes sondern an einer Seite, — jedesmal vor einer Phantasie-Architektur — sitzend, bei Gentile links bei Bartolo rechts vom Beschauer; auf beiden Bildern das Motiv des Fußkusses, die Ueberfülle von Personen, ein Knäuel von Pferden ganz im Vordergrund, um die Ecke gegenüber jener, wo die Huldigung stattfindet, zu füllen. Von besonderem Interesse ist ein Vergleich des landschaftlichen Hintergrundes in beiden Darstellungen: beidesmal eine reiche Anzahl von Hochplateaus und Bergrücken mit gelegentlich festungsähnlicher Architektur darauf. Diese primitive Landschafts- und Architektur-Auffassung ist in bezug auf die gebrachten Motive in den zwei Bildern so gleichartig, daß sie Gentile schlechterdings von Bartolo di Fredi übernommen haben muß. Bartolo gab den natürlichen Hintergrund — Erhebung an Erhebung, vereinzelt mit Festungswerk gekrönt — genau so wie ihn die sienesische Trecentokunst entwickelt und festgelegt hat. So finden wir den gleichen Typus auf den sienesisch empfundenen Fresken im Campo Santo zu Pisa, bei Simone Martini in der Landschaftsandeutung auf dem großen Reiterbild im Rathaus zu Siena, am selben Orte von Ambruogio Lorenzetti in der Darstellung der «Folgen des guten Regiments», schließlich ebenda, von Taddeo di Bartolo, in der Wiedergabe des «Todes Mariä», in jenem Fresko, wo der Heiland, von Engeln umschwärmt, seiner aus dem Grabe schwebenden Mutter entgegenstrebt und sie an die Arme faßt. —

Was erhebt aber nun bei aller Gleichartigkeit der Motive die Landschaft in Gentiles Komposition hoch über den von den Sienesen festgelegten Typus, wie wir ihn in Bartolos di Fredi Bild finden? — Eine weit vollkommenere Raumauffassung und Raumausfüllung, eine viel reifere Lösung aller perspektivischen Fragen. Während der Sienese noch in rein äußerlicher, mechanischer Weise den Bildraum teilt — unterer Teil: Personen der Anbetung, oberer Teil: Landschaft, — führt Gentile den Mittelgrund ein, die erste Voraussetzung für richtiges perspektivisches Gestalten. Und so hatte die große Naturfreude, die Gentile eignet, den Drang nach Wahrheit in der Naturgestaltung mit Erfolg im Künstler geweckt, trotzdem sonst jedes Theoretisieren und Spekulieren seiner Sonderart widersprach. Zweifellos ist gerade diese neue Natur- und Hintergrundsgestaltung das bei weitem bedeutendste Element, der einzige wirkliche Fortschritt in Gentiles ganzem Werk.

Im allgemeinen lagen die theoretisierenden und spekulierenden florentiner Meister des beginnenden Quattrocento, Masaccio und seine Nachfolger, der heiteren, naiven, echt umbrischen Art unseres Meisters ganz und gar nicht, sie erlangten sonst keinerlei Einfluß auf Gentile, wie überhaupt nicht auf die altumbrischen Schulen, wozu die sogenannten Umbro-Florentiner dann nicht zu rechnen sind. Die selber stark sienesisch beeinflußten Lorenzo Monaco und fra Angelico da Fiesole werden dagegen mit ihren Werken unseren umbrischen Meister sympathisch berührt haben. Das Motiv des Fußkusses auf der «Anbetung der Könige» brachte der Dominikaner gerade so, während auf dessen Schüler Benozzo Gozzoli von Gentiles Komposition der reiche Troß, dann die zoologische Illustration, — z. B. die Aeffchen auf einem Pferde — eingewirkt haben werden. Man soll sich aber hüten das Verhältnis Gentiles zu fra Angelico zu überschätzen oder sie gar als Lehrer und Schüler zusammenzubringen. Beide Künstler zeichnet in gleicher Weise eine gewisse zarte Stimmung, lebendige Naturfreude und große Liebe zu miniaturenhafter Kleinmalerei aus. Im übrigen besteht zwischen der Kunstauffassung des Gentile und jener des Mönches von San Marco eine große Kluft. Ist die des letzteren überquellender Ausdruck tiefsten Gefühls, innigsten innerlichen Seelenlebens, so ist jene des ersteren nur gezierte, feine, anmutige Mache, äußerlich gegeben, äußerlich wirkend, die schwärmerische Empfindsamkeit der Sienesen manieristisch nachahmend.

Ein Originalstückchen des Meisters besitzt ferner das museo civico zu Pisa. Die Madonna betet das auf ihrem Schoße ruhende Kind an. Im Glorienscheine der Gottesmutter steht, jetzt kaum noch leserlich, der Namenszug: Gentile da Fabriano. Thronteppich und Stoff des Hintergrunds zeigen kunstvollst bis ins Kleinste durchgearbeitete orientalische Muster. Der Saum des Teppichs weist die Inschrift auf: «La illahi ila allah.» «Es ist kein anderer Gott außer Allah.» Orientalische Trachten wiesen auch Personen auf dem florentiner Dreikönigsbilde auf. Diese gelegentlichen Anklänge an den Orient sind offenbar Erinnerungen aus der venetianer Zeit. — Ein durch Inschrift beglaubigtes Original des Meisters besitzt endlich noch das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Dargestellt ist die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen zwei Orangenbäumen. Zur Seite stehen die hl. Katharina und Nikolaus, zu dessen Füßen eine kleine Stifterfigur kniet. Wieder wie fra Angelico (Madonna von Perugia, Madonna di Mugello, Akademie, Florenz) bringt Gentile das Motiv, welches das Jesukind auf dem Schoße der Mutter nackt, stehend gibt. — In dem allegorischen Fresko der streitenden und triumphierenden Kirche in der spanischen Kapelle von Santa Maria Novella zu Florenz sitzen Putten auf

den Bäumen und pflücken Früchte. Gentile schafft aus dieser Anregung heraus auf dem Berliner Bilde selbständig eine neue Nuance; anstatt der Früchte sitzen auf den Orangenbäumen kleine rote Seraphim mit Musikinstrumenten. Von Gentile übernahm dann Lorenzo von San Severino das Motiv und gestaltet es in dem früher erwähnten Fresko der «Taufe Christi» im Oratorium von San Giovanni Battista zu Urbino seinerseits weiter um. Die Blätter der Bäume sind muschelförmig, und daraus lugen Cherubköpfchen hervor.

Ein Zeitgenosse des Gentile, oder eher noch dessen Lehrers Nuzi, war ein Maler Francisscutius Cicchi, von dem die Pinakothek zu Fabriano ein also bezeichnetes, 1359 datiertes Madonnenbild besitzt. Sienesisch nachempfunden, reicht es bei weitem nicht an Allegretto Nuzis Kunst. Im christlichen Museum des Vatikans befindet sich eine nährende Madonna vom gleichen Francisscutius.

Nach Gentile gehören noch zur Schule von Fabriano: Franziskus Gentilis, der ohne zwingenden Grund für einen Sohn des Gentile gehalten wird, Lellus von Velletri, Antonio di Agostino da Fabriano, den man ebenfalls für einen Verwandten des Gentile hält, und ein Onofrio. Bezeichnete Werke dieser Maler befinden sich im Vatikan, in London, in Fermo, in Perugia, in Fabriano, in Matellica, in La Genga, in Bologna; alle diese führen nicht rein den Stil Gentiles weiter; sie ahmen außer ihn noch eine ganze Anzahl anderer Künstler selbst in Kleinigkeiten nach, zumal die Sienesen, mit Vorliebe Taddeo di Bartolo, gelegentlich auch, so besonders Franziskus Gentilis, im massiven Farbenauftrag den Venezianer Crivelli, von dem damals manche Bilder in Umbrien zu finden waren. Gelegentlich klingen auch Florentiner an. So endigt die Lokalschule von Fabriano in einem Eklektizismus, der in seiner Zusammensetzung von dem der Schule von San Severino gar nicht zu unterscheiden ist.

Ein Künstler, der Gentile nachahmte, dabei aber die Florentiner stark auf sich einwirken ließ, malte das kleinere Bild der Madonna mit Kind und mit drei Engeln zwischen dem Täufer und Jakobus dem Aelteren, das in der Pinakothek zu Fabriano ganz fälschlich für ein eigenhändiges Jugendwerk des Gentile ausgegeben wird. — Die Congregazione di Carità zu Fabriano und das Museum Piersanti zu Matelica besitzen Triptychen, Madonnen mit Engeln und Heiligen, welche Gentiles Art manieriert nachgeahmt zeigen, besonders durch gleichmäßige Fehler dartun, daß beide von derselben Hand stammen. — Die Pinakothek zu Spoleto verwahrt ein dreiteiliges Altarbild, das in der Mitte die Gottesmutter mit dem Jesukinde zeigt, auf den Flügeln Johannes den Täufer und Antonius Abbas, in den

Predellen, in drei Tondi, die Pieta zwischen zwei anbetenden Engeln. Die Jahreszahl 1487 und die Namen der Besteller sind angegeben, jener des Malers, eines Consalvo, Consiglio, oder ähnlich lautend, ist nicht mehr völlig zu entziffern. Das Bild ist interessant wegen seiner Anklänge an die venetianische Kunst, an Vivarini, ganz besonders an Crivelli. Des letzteren Venezianers in der umbrischen Provinz befindliche Stücke zogen unseren Künstler offenbar noch weit mehr zur Nachahmung an als die des Gentile. Spielten von den umbrischen Malerschulen nur in Fabriano venezianische Einflüsse eine überhaupt erwähnenswerte Rolle, und blieben sie auch dort nur Episoden von nicht durchgreifender Bedeutung, so haben wir in diesem Triptychon wohl zweifellos das «venezianischste» Werk vor uns, das von umbrischer Malerhand jemals entstanden ist. —

SCHULE VON GUBBIO.

ODERISIO von Gubbio war einer der gefeiertsten Miniaturmaler ganz Italiens im Duocento. Er lernte in Bologna. Die Miniaturmalerschule dieser Stadt war damals weit berühmt. Hieran anknüpfend, kraft seiner Begabung das dort Erlernte selbständig weiter ausbildend, führte Oderisio die Miniaturmalerei in Umbrien zunächst zu hoher Blüte.

Kein Geringerer als Dante selbst, der Zeitgenosse und persönliche Freund unseres Miniators berichtet uns dies, wenn er im XI. Gesang seines «Purgatorio», Vers 79 ff., den Maler rühmend erwähnt:

«O, sprach ich jetzt, bist Du nicht Oderisi,
Agubbios Stolz, die Ehre jener Kunst nicht,
Die zu Paris man nennt illuminieren?
O Bruder, sprach er, schöner lächeln Blätter,
Die Franko Bologneses Pinsel färbet.
Ganz ist jetzt sein die Ehre, mein nur teilweis'.» —
(Uebersetzung des Philalethes.)

Hier deutet also Oderisio in bescheidener Weise auf seine Abhängigkeit von der Bologneser Schule hin. —

Eine ganze Anzahl mit solchen Miniaturen versehener Codices, die zweifellos auf Oderisio und seine Nachfolger zurückgehen, legen beredtes Zeugnis für dieses Meisters großes Können ab. Die Bibliothek von Perugia bewahrt hiervon einige besonders wertvolle Stücke. Zwei prächtige Missalien der gleichen Art bewahrt das Achivio dei Canonici di San Pietro in Rom.

Die älteste Monumentalmalerei von Gubbio läßt in der ausgesprochenen Vorliebe für minutiöse Detailmalerei, für in das Kleinste gehende dekorative Verzierungen an eine gewisse Abhängigkeit von Oderisio — wenigstens in der erwähnten Beziehung — wohl denken. Daß die Reminiszenzen an Oderisio aber die einzige oder auch nur die hauptsächlichste Quelle gewesen seien, aus der die Monumentalmalerei von

Gubbio, wie sie am charakteristischsten in den Werken eines Ottaviano Nelli zum Ausdruck kommt, geschöpft habe — etwa nun die Art des Miniators vergrößernd und vergröbernd — das muß als ausgeschlossen gelten. Die ältesten erhaltenen mit Sicherheit der Lokalschule von Gubbio beizuzählenden größeren Bilder stammen von einem Guido Palmerucci. Dieser Maler wurde im Jahre 1280 in Gubbio geboren; 1316 wird er in einem Register der Ghibellinen von Gubbio erwähnt, 1342 in den Justizakten. Im Anfang des Jahres 1337 war er in der Kirche Santa Maria de'Laici daselbst beschäftigt, 1342 im Rathaus seiner Vaterstadt. An der Außenwand der genannten Kirche ist noch ein Antonius Abbas, in der Rathauskapelle eine Madonna mit Heiligen und einem knieenden Fahnenträger von seiner Hand vorhanden. Im Rathaus zu Gubbio befinden sich ferner noch Darstellungen der hl. Mutter mit dem Christkinde sowie der Verkündigung, zweifellos vom gleichen Künstler. Ebenfalls von ihm ist endlich ein Madonnenbild in der Kirche Santa Lucia seiner Heimat. Wenn irgend etwas in der Kunst des Palmerucci sofort auffällt, so ist es seine Abhängigkeit von Siena. Typik und Kompositionsmotive lassen darüber keinen Zweifel, daß der Maler besonders die Lorenzetti und Martini bewußt nachgeahmt hat. Ganz jüngst, im Jahre 1907, wurde in den städtischen Akten von Gubbio ein bestimmter Vermerk gefunden, daß Guido Palmeruccio vom Jahre 1326—1337 wegen «politischer Umtriebe» aus seiner Vaterstadt verbannt war. Hinzugefügt ist der Vermerk, daß der Künstler nach Siena geflüchtet sei (cfr. Cat. M. A. U. A. 07. 12 bis 22). Durch diese Entdeckung ist die Annahme von einem längeren Aufenthalte Palmeruccis in Siena, der sich schon aus stilkritischen Gründen mit hoher Wahrscheinlichkeit ergab, aber noch von Venturi («St. del Arte Ital.», Bd. 5, 1907, p. 837) als nicht genügend erwiesen befunden wird, zu absoluter Gewißheit geworden.

Die also von Siena in ganz hervorragender Weise inspirierte Kunst des Guido Palmerucci wirkte dann ihrerseits auf die in Gubbio folgenden Künstlergenerationen ein, auf die Giovanni Agnolo Donti, (erwähnt 1338), Bartolo di Cristoforo und Cecco Masucci, alle in «S. M. dei Laici» beschäftigt, Agnolo di Masolo (1370; † 1399), Donato (1374), Gallo (1389), Pietruccio di Lucca (1380), Niccolo di Maestro Angelo (1399) — (cfr. Gualandi, Mem. orig. ital. Bologna 1840—1845) — und, neben diesen unbedeutenden, handwerksmäßig nachahmenden Malern, besonders auf die Familie Nelli. Im Jahre 1338 wird ein Bildhauer Mattiolo Nelli, 1385 ein Maler Martino Nelli erwähnt. Diese dürften Großvater und Vater der Maler-Brüder Ottaviano und Tommaso Nelli sein.

Der bedeutendste der Künstlerfamilie war zweifelsohne Ottaviano

Nelli. Von seiner Kunst allein lassen erhaltene Bilder eine deutliche Vorstellung zu. Des Meisters berühmtestes und bestes Stück ist die mit Unterschrift und Datum 1403 versehene große Darstellung der thronenden Madonna mit musizierenden Engeln und den beiden hl. Antonius Abbas und Jakobus maior nicht al frescoe sondern in Tempera an die Wand von Santa Maria Nuova zu Gubbio gemalt (s. Abb. 19). Der außerordentliche Reichtum an Arabesken, auf Gewandung und Teppich kunstvollst gezeichnet, gemahnt wohl an Oderisio und die Miniaturmaler der Heimat, weist aber nicht minder auf Siena hin. Und welche Fülle aus Siena stammender Kompositionsmotive ist hier nicht verwertet! Vor der Madonna rechts und links knieen Gestalten. Das göttliche Kind steht auf dem Knie der Mutter und segnet. Engel musizieren. Engel halten hinter Maria einen Teppich ausgebreitet. Alle diese Motive sind übernommene sienesische Erfindungen. Originell dagegen ist an der Komposition das Motiv, daß Christus noch ein zweites Mal — als Erwachsener — auf demselben Bilde zugegen ist und in halber Gestalt, von einem Seraphimkranz umschwärmt, über Marias Haupt eine Krone hält. Originell ist ferner das Tapetenmuster, das die Wand bedeckt: lauter kleines Geflügel. Echt umbrisch originell ist vor allen Dingen das Korallenkettchen, das um den Hals des Jesukindleins gewunden ist. Hier handelt es sich um eine echt umbrische, heimischer Sitte entnommene Erfindung. Diese Korallenkettchen sind geradezu Erkennungszeichen dafür, daß die betreffenden Bilder Werke umbrischer Maler sind. In der umbrischen Trecentomalerei ist das Jesukindlein sozusagen durchweg mit dem Korallenkettchen geschmückt. Giovanni Santi bringt das Motiv noch in seinem Bilde im Castello zu Urbino, desgleichen Lo Spagna in seinem Fresko der Madonna mit Kind und Heiligen in der Unterkirche von San Francesco zu Assisi. Im umbrischen Kunstgewerbe, in der Keramik, finden wir das Motiv ebenfalls verwendet. Der Hauptmeister der berühmten Fayence-Schule von Gubbio, Maestro Giorgio, der von 1492 an als in Gubbio tätig erwähnt wird, gibt das Jesukind, ja sogar überhaupt jegliche Putti fast durchgängig mit dem Korallenkettchen um den Hals herum. Gubbio scheint also die engste Heimat dieser Erfindung zu sein, die später selbst außerhalb Italiens nachgeahmt wird; so tragen z. B. auf einer Darstellung des Stammbaums Jesse von ca. 1500 aus der niedersächsischen Schule, im Provinzial-Museum zu Hannover, alle Kinder dieses umbrische Korallenkettchen.

Im Besitze des Grafen Gentile-Spinola zu Foligno, dessen Privatsammlung in seinem Palaste mir in liebenswürdigster Weise geöffnet war, befindet sich ein Gemälde, das jenem in Santa Maria Nuova in den Motiven wie nicht minder im ganzen Stil so ähnlich, ja gleichartig ist, daß

die Autorschaft des Ottaviano Nelli auch in bezug auf dieses Werk für mich außer Zweifel steht. Die thronende Madonna, hinter welcher wieder Engel den reich gemusterten Teppich ausgebreitet halten, hat zu ihren Seiten diesmal außer dem hl. Jakobus dem Aelteren den hl. Petrus Martyr. Der Jesuknabe hat diesmal nicht nur um den Hals eine rote Korallenschnur, sondern auch je eine um beide Aermchen, oberhalb des Handgelenks.

Urkundlich steht fest, daß Ottaviano Nelli 1424 in Foligno war und dort die Schloßkapelle des palazzo dei Trinci, derzeitigen Regierungsgebäudes, ausmalte. Wohl 15 Darstellungen an Wänden und Decke erzählen aus dem Leben Mariä, ihrer Eltern Joachim und Anna und des Jesukindes. In einem Vorraum der Kapelle hatte Nelli ebenfalls heute kaum noch zu erkennende Fresken gemalt. Die Darstellungen in der Kapelle sind ungleich erhalten; aber was erhalten ist, genügt zur Charakterisierung der Schwächen unseres Meisters. Es fehlt nicht an originellen, sonst nirgendswo anzutreffenden Erfindungen, wie z. B. die Verkündigung seiner soeben mit Maria stattgehabten Vermählung durch Joseph an eine Schar vor dem Tempel harrender Beter (s. Abb. 20), ferner wie das Jesukindchen im Stalle auf Stroh vor seiner knieenden Mutter sitzt, und wie beide, Mutter und Kind, sehnsüchtig die Arme gegeneinander ausstrecken (s. Abb. 21).

Am ausführlichsten sind die letzten Augenblicke und der Tod der Gottesmutter erzählt, Krankenbesuch der Apostel, Tod, Leichenfeier, Begräbnis, Himmelfahrt. Mit den Motiven, die Taddeo di Bartolo gelegentlich seiner dieselben Themen behandelnden Fresken in der Kapelle des palazzo pubblico zu Siena gebracht hatte, wird von Ottaviano Nelli in der Kapelle des palazzo dei Trinci, frei umarbeitend, selbstständig kombinierend, geschaltet. Die Leichenfeier wird hier wie dort genau dem mittelalterlichen kirchlichen Ritus entsprechend abgehalten (s. Abb. 22). Die zelebrierenden Apostel sind mit Gebetbuch, Weihwedel, Weihwasserbehälter und Weihrauchgefäß versehen. In den Bildern beider Maler hat der sie einholende Heiland die Seele seiner Mutter in Gestalt eines Kindes im Arm. Bei Nelli schwebt er mit Engelgeleite und unter Engelmusik so mit ihr zum Himmel. — Nelli gruppiert die Apostel durchweg anders wie Taddeo di Bartolo, aber bei weitem nicht so geschickt wie dieser. Einzelne Kompositionsmotive bringt Ottaviano auch unabhängig von dem Sienesen, neu, so z. B. daß die Apostel voller Rührung und Zärtlichkeit die Kissen liebkosen und drücken, auf welchen die nun in den Himmel aufgenommene Madonna soeben noch geruht hat (s. Abb. 22), ferner, daß Christus und Maria, beide erwachsen, in halber Gestalt,

eng aneinander geschmiegt, von Engeln umrauscht, in Paradiesesglorie thronen, während unten die Apostel, darunter Thomas mit dem Gürtel, das leere Grab umstehen. —

Im allgemeinen ist jedoch die Anlehnung an das sienesische Muster, besonders auch im Typischen unverkennbar. Nelli bemüht sich, der Situation entsprechend, den sentimentalen Gesichtsausdruck, wie er den klagenden Gestalten sienesischer Künstler eignet, nachzuahmen, aber ohne jedes Gelingen; statt dessen werden die Gesichter oft zum Unschönen, grotesk Wirkenden verzerrt. Auch die Nachbildung der sienesischen, feinlinigen, länglich ovalen Kopfform gelingt nicht. Unförmige, eckige Bildungen sind die kläglichen Erfolge dieser nachahmenden Versuche. Ganz unangenehm wirken die Physiognomieen jugendlicher Apostel. Das jugendliche Zarte, selbst Weiche, wie es sienesische Vorbilder an Jünglingsgestalten aufweisen, wird hier zum widerlichen, fratzenhaft Weibischen. Selbst der Gesichtsausdruck des Heilands, wie er mit Marias Seele in Kindesgestalt gen Himmel schwebt oder mit ihr in Paradiesesglorie thront, verdient in unseren Fresken diese Bezeichnung.

Während ein Gentile da Fabriano das von den Sienesen Uebernommene in mancher Beziehung mit vielem Geschick zu größerer Vollkommenheit führt, wird bei einem Ottaviano Nelli, selbst besten Falls, die sienesische Art zu einem schwächlichen Manierismus. Hiermit ist gesagt, wer von den beiden umbrischen Künstlern für die Entwickelungsgeschichte der italienischen Kunst allein in Betracht kommt. Marienbilder und Szenen aus dem Leben des hl. Augustin in San Agostino zu Gubbio, die den Charakter der Malweise Ottavianos deutlich tragen, können unsere Meinung von seiner wenig bedeutenden Leistungsfähigkeit nicht verbessern. Wohl aber zeigt eine Madonna mit dem Kinde, von zwei Engeln verehrt, in Santa Maria della Piaggiola vor Gubbio gediegenere, kräftigere Ausführung. Hier ist jedoch die Autorschaft Ottavianos nicht zweifellos, wenn es auch nicht angeht das Bild statt Ottaviano dem Gentile zu geben.

Ein Altarstück, darstellend die Gottesmutter mit dem göttlichen Kinde zwischen den beiden Johannes, den beiden Apostelfürsten und zwei weiteren Heiligen, mit Christus und den Aposteln in der Predella, von unbedingt Nellischem Schulcharakter besitzt die Pfarrkirche von San Facondino bei Gualdo Tadino. — Ein offenbar etwas älteres Bild, das nach der Tradition vom Vater unseres Künstlers, von Martino Nelli herrührt, befindet sich in der städtischen Pinakothek von Gubbio. Das Bild von äußerst schwächlichen Qualitäten ist höchstens historisch und wegen seines eigenartigen Inhalts von Interesse. Für das Findelhaus von Santa Maria dei Laici bestimmt, nimmt es in der Darstellung auf

diese Anstalt bezug. Oben nehmen die mater misericordiae und das Jesukind eine Anzahl Kinder unter ihren Schutz; unten sind nach Art von Predellenschilderungen drei Szenen gegeben: 1. Einige Leute lesen Findlinge auf. 2. Eine Frau bringt einen solchen in ein Hospiz. 3. Brüder der Miserikordia-Bruderschaft übergeben einen Findling einer Amme zur Pflege. —

Der Malerschule von Gubbio gehört ein Triptychon an, das in der Pinakothek zu Trevi aufbewahrt wird. Dargestellt sind neunzehn Szenen aus dem Leben und Leiden des Erlösers (s. Abb. 23). Ein Verhältnis zu Nelli läßt sich kaum konstruieren, wohl aber ist eine Abhängigkeit von Oderisio und den Miniatoren von Gubbio erkennbar und eine Bekanntschaft dieses Meisters mit der sienesischen Kunst sehr glaubhaft, zumal mit den gleichartigen Szenen auf Duccios «maiestas» in der Dom-Opera zu Siena, vielleicht auch mit jenen auf dem früher erwähnten, verwandten Bilde eines umbrischen Malers, jetzt im Besitze des Monsignore Marzolini zu Perugia. — Eine ganze Anzahl Eigentümlichkeiten finden sich auf den drei Darstellungszyklen des Leidens Christi ganz gleichartig. In allen drei Zyklen drängt sich uns die Empfindung auf, daß relativ zu zahlreiche Personen in einen kleinen Raum hineingedrängt sind. Das sienesische «Zuviel» und «Zubreit» der Erzählung haben die beiden Umbrer kritiklos in ihre Passionsdarstellung hinübergenommen. Von einer weisen Beschränkung auf Hauptakteure, von einem bewußten Hervorheben des Stimmungsmäßigen — Momente, welche die Passionskunst z. B. eines fra Angelico hoch über gleichartige Schilderungen sienesischer und umbrischer Maler erheben — ist unseren Künstlern nichts bekannt. Gegenüber jenen des Duccio sind die Darstellungen auf dem Triptychon zu Trevi dramatischer aufgefaßt. Man beachte diesbezüglich die starken Schmerzensausbrüche in der Szene der «Beweinung» und z. B. die Wucht, mit der Petrus den Malchus rüttelt, daß ihm Hören und Sehen vergeht, in jener der «Gefangennahme». — Spezifisch umbrisch sind auf dem Altarstück zu Trevi die in den Heiligenscheinen eingefügten Perlen. Die Vorliebe und Sorgfalt, womit etliche Gewandungen gemustert sind, — so jenes des Heilands in der «Dornenkrönung», das eines Hohenpriesters in der «Geißelung», das der Gottesmutter in der «Krönung» — weisen auf das Studium des Oderisio und der Miniatorenschule von Gubbio. Wie in der Krönungsszene Engelköpfe hinter einem Teppich hervorlugen, der hinter Jesus und Maria ausgebreitet ist, wie Engel zu den Seiten musizieren, alle diese sind hinwiederum Duccio und anderen Sienesen entnommene Motive. Im übrigen gemahnt gerade diese Krönungs-Darstellung lebhaft an fra Angelico. —

Im palazzo municipale von Pietralunga bei Umbertide befindet sich ein Altarwerk mit folgender Inschrift: Hoc [opus] fecerunt fieri hered[es] Petri Corsutii pro anima dicti Petri A. D. MC.C.C.C.III die V mensis Madii per manus Otavia . . . de Egubio. Deo gratias am[en]. Es spricht stilistisch nichts dagegen unter diesem Otavia[nus] de Egubio unseren Ottaviano Nelli zu verstehen. Die Madonna mit dem Kinde thront zwischen den hhl. Antonius Abbas, Ubaldus, Paulus und Katharina von Alexandrien. In den Pilastern, welche die Altartafeln verbinden, sind weitere kleine Heiligengestalten eingefügt. Oben, in der abschließenden Giebelung schaut, von vier Seraphimen umgeben, der ewige Vater herab. Zur Andeutung des Geheimnisses der Dreieinigkeit sind ihm — und das ist eine ganz eigenartige Erfindung — drei Gesichter gegeben. — Die Pinakothek zu Gubbio besitzt den Seitenflügel eines Altarwerks mit dem segnenden heiligen Vinzenz. Das Bild, etwa aus der Mitte des Quattrocento, wird dem Tommasuccio Nelli, dem Bruder des Ottaviano, nach einer alten Tradition zugeschrieben. Die Gewandbehandlung, der ziemlich ausdruckslose und ungeformte Kopf zeigen die Art des Ottaviano in noch schwächlicherer Manier. — Der städtischen Sammlung zu Narni gehört das Giebelstück eines Altarwerkes an mit der thronenden Madonna und dem göttlichen Kinde auf der einen Seite, Tod und Krönung Mariä auf der anderen. Diese Malereien stammen von einem Schüler des Nelli, erinnern an die Qualitäten desselben und zeigen auch die gleichen Motive, die Ottaviano bei Darstellung derselben Szenen verwertete.

Eine Sonderstellung in gewissem Sinne nimmt ein anderes Stück der Schule von Gubbio ein, nämlich ein kleines Triptychon mit der Kreuzigung, der Verkündigung und fünf Heiligen, das sich im Rathaus zu Rieti befindet (s. Abb. 24). Die Glorienscheine und die Altarrahmen zeigen die in Gubbio übliche Perleneinfassung. Formengebung und Typik gemahnen an Ottaviano, ja sind besser durchgebildet als bei diesem. Weit lebhafter als an Nelli werden wir vor diesem Bilde an einen früheren weit bedeutenderen Meister erinnert, auf den gerade die Schule von Gubbio sonst kaum zurückgriff, an Giotto. Die Kreuzigung dieses Meisters in der Unterkirche von San Francesco zu Assisi war dem Maler des Triptychons von Rieti zweifellos wohlbekannt und in vieler Beziehung Muster. Wie bei Giotto fangen in dem Gemälde zu Rieti Engel in Kelchen das Blut auf, das von den angenagelten Händen des Erlösers herabrieselt. Beide Darstellungen sind so recht Früchte der Franziskanerbewegung. Wenn in dem Fresko zu Assisi Sankt Franz vor dem Kruzifixus niedergeknieet ist und, gleichsam sehnsüchtig nach den Stigmata verlangend, die Hände nach dem Erlöser ausstreckt, so hat unser Maler dieses

Motiv noch gesteigert. Der am Fuße des Kreuzes knieende hl. Franziskus umschlingt leidenschaftlich mit beiden Armen das Marterholz, wie liebeserstorben blickt sein Antlitz entgeistert zu dem gekreuzigten Erlöser empor. Ein in der umbrischen Kunst sonst kaum gekanntes, warmes Empfindungsleben tritt uns hier entgegen. Tiefes Gefühl, wie es sonst wohl den Schöpfungen eines fra Angelico entströmt, beseelte diesmal den umbrischen Künstler. Die Madonna und Johannes der Evangelist zu Seiten des Kreuzes entbehren nicht einer starken Gefühlsnote. Genau Giottos Auffassung erkennen wir wiederum in den beiden knieenden Gestalten der Verkündigung, in Haltung und Gebärde, in ihrer feierlichen Ruhe. Oberhalb des Kreuzes nährt, in Anspielung auf den Opfertod Jesu, der Pelikan seine Brut mit seinem Herzblute. Darunter windet sich ohnmächtig die Schlange. Links, neben der Madonna martert sich Sankt Hieronymus, rechts, neben dem Evangelisten, sehen wir wieder einen Franziskanerheiligen: Bernardin von Siena. In dem Buche, das der Heilige aufgeschlagen hält, ist die Jahreszahl der Entstehung des Bildes, 1460, angegeben. Für den Namen des Autors dieses Triptychons, zweifelsohne eines der selbständigst arbeitenden, individuellsten und bedeutendsten Meisters der Schule von Gubbio haben wir keinerlei Anhaltspunkt. Keinem der mehr oder weniger schwächlichen Nachahmer des Nelli, soweit ihre manieristische Eigenart aus vereinzelten, schlecht erhaltenen Stücken zu erraten ist, weder dem Jacopo Bedi, noch dem Giovanni Pintali, noch dem Bernardino di Nanni wäre unser Triptychon zuzuerkennen, am ehesten noch dem Domenico di Cecco di Baldi, der aber hier geoffenbarte Qualitäten doch wohl nur in weit geringerem Grade beherrschte.

Wegen eines originellen Bildes verdient der erwähnte Domenico di Cecco unsere Aufmerksamkeit, der, wie Buonfatti («memorie storiche di Ottaviano Nelli», Gubbio, 1843, p. 27) berichtet, im Jahre 1443 bei Ottaviano als Lehrling beschäftigt war und 1488 gestorben ist. Die Kirche Santa Maria della Piaggiola zu Gubbio besitzt ein Gemälde, das den Heiland im Grabe vor dem in einer Nische befestigten Kreuzesholze stehend zeigt (s. Abb. 25). Vor ihm sitzt gedankenvoll Maria mit einem Schriftband, das Worte in italienischer Sprache trägt. Da die Inschrift mit den Worten beginnt: «Ich bin jene glorreiche», und ferner vom «glorreichen Christus» die Rede ist, so soll zweifelsohne auf die Ueberwindung des Leidens und die Auferstehung des Herrn angespielt werden. Eine gleiche Bedeutung hat wohl die Inschrift auf dem Bande, das ein hinter der Gottesmutter stehender Prophet hält. Ist diese Darstellung soweit schon ungewöhnlich, so fällt sie noch mehr aus der üblichen

schlichten umbrischen Darstellungsweise heraus durch die zahlreichen auf das bittere Leiden bezüglichen Symbolismen, welche die Gestalt des Erlösers umgeben. Wir sehen links unten eine Hand mit einem Rohr, das von einem Band umwunden ist, darüber, aufsteigend, Hammer und Zange, die gelegentlich der Verleugnung fälschlich zum Schwur erhobenen Hände Petri, eine zum höhnenden Backenstreich schlagfertige Hand, die Hand des ungläubigen Thomas, die Zeige- und Mittelfinger in das Herz legt, den Judaskopf, davor eine Blendlaterne, darüber die abnehmende Mondsichel, den abendlichen Verrat im Oelgarten andeutend, rechts die Geißelsäule, den Kopf eines Henkerknechts, davor eine Lanze, darüber die bei Christi Tode sich verfinsternde Sonnenscheibe. — Das Motiv des Inschriftbandes dürfte von den Sienesen, bei welchen es sehr gebräuchlich war, übernommen sein. Wir finden es in den Fresken des Ambruogio Lorenzetti im palazzo pubblico zu Siena sowie in jenen des Campo Santo zu Pisa. Der Symbolismus dagegen, der sonst nur in der germanischen Kunst heimisch ist, wurde in Italien hauptsächlich — insbesondere die Leidenssymbolik — durch fra Angelico eingebürgert. Das Bild des Domenico di Cecco ist 1446, also neun Jahre vor dem Tode des Dominikanermalers erstanden. Die Zellenfresken in San Marco zu Florenz mit den gleichartigen symbolischen Leidensandeutungen waren von dem Mönche schon gemalt. Daß gerade sie, gerade ihr Ruhm den Maler von Gubbio veranlaßten, dieses in Italien kaum sonst übliche Experiment auch einmal zu wagen, scheint daher so gut wie sicher. Formengebung und Typik lassen bei Domenico di Cecco die Schulung durch Ottaviano Nelli erkennen. Die Ausführung ist ziemlich roh und unbeholfen. Wir haben einen selbständig und ganz geistvoll ersinnenden und kombinierenden, aber maltechnisch recht unbedeutenden Künstler vor uns. — —

Am bedeutendsten war die Schule von Gubbio eigentlich in ihren Anfängen, als ein so gewandter und geschickter Miniator wie Oderisio wirkte und Einfluß ausübte. Mit Palmerucci beginnt der sehr starke sienesische Einschlag. Künstlerische Manier, erworben aus Reminiszenzen an die miniaturhaft feine Art des Oderisio und an die Stimmungsmalerei der Sienesen — ohne individuelle Zutaten und Durcharbeitung — geben dann der Kunst der Nelli und ihrer Schule das mäßige Gepräge. Seltene Abweichungen von dieser Norm nach der Seite der Gefühlsvertiefung hin, wie bei dem Meister des Triptychons zu Rieti oder nach einer geistvollen Motivierung hin, wie bei Domenico di Cecco sind nicht stark genug und zu vereinzelt, um den Schulcharakter zu heben und sein schnelles Siechtum aufzuhalten.

SCHULE VON FOLIGNO.

DIE Anfänge der Schule von Foligno liegen viel später als jene der Schule von Gubbio. Eine Lokalschule von Foligno ist erst im beginnenden Quattrocento nachzuweisen. Als ihr Begründer darf Bartolommeo di Tommaso da Foligno angesehen werden. Die urkundlich nicht zu belegende Vermutung, daß dieser Maler aus Siena stamme, ist aus stilkritischen Gründen nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Sein Stil ist ein Gemisch aus byzantinischen und sienesischen Reminiszenzen. Aufschluß über die Art des Meisters gibt uns ein Gemälde in San Salvatore zu Foligno. Auf weitem Thronsessel sitzt Maria mit dem Kinde, von kleinen Engelgestalten umschwärmt, zwischen zwei Heiligen, Johannes dem Täufer und einem hl. Büßer, dessen Persönlichkeit nicht feststeht (s. Abb. 26). Zu Füßen des Thrones kniet die ganz kleine Gestalt des betenden Stifters, Messer Rinaldo di Corrado Trinci. Eine Inschrift besagt, daß dieser letzte Gebieter von Foligno dieses Bild im Jahre 1430 von Bartolommeo die Tommaso malen ließ. Das formal Mangelhafte, die verfehlten Proportionen in den Gestalten Mariens und der beiden Heiligen beweisen wie wenig selbst im zweiten Viertel des Quattrocento die Art dieses Malers sich über die byzantinische Manier erhob. Die z. B. wie parallele Stöcke hervorstehenden, unmöglichen langen Finger der linken Hand der Madonna wurden zwei Jahrhunderte vorher auch nicht primitiver gemalt. Die künstlerischen Errungenschaften des Trecento und beginnenden Quattrocento vermochte der handwerksmäßig arbeitende, schwach begabte Maler nicht aufzunehmen. Wohl erkennen wir in seiner Kunst deutlich sienesische Anklänge. Bartolommeo ahmt nicht absichtlich byzantinische Muster nach; seine Kunst steht etwa auf der Stufe jener primitiven Sienesen, die zuerst eine selbständige Beseelung, Verfeinerung, Veredlung und Durchgeistigung der einen Verfall bedeutenden, mosaikähnlichen, rohen byzantinischen Wandmalereien mit

schwachem Erfolg versuchen. Die großen Duccio, Martini, Lorenzetti, — obwohl sie hundert Jahre vor ihm wirkten — ist der Schwächling nicht imstande zu erreichen. Die dem Sienesen Gilio di Pietro zugeschriebene Madonna in der Akademie zu Siena (s. Abb. 27), etwa aus der Mitte des Duocento, steht kaum auf einer viel geringeren Stufe als unseres Malers Bild. Nur der ebenfalls auf langem Hals gleichartig geformte Kopf ist bei unserer Madonna — sie ist mehr als 150 Jahre später entstanden! — entschieden belebter und feiner durchgebildet; aber hier wie dort bemerkt man die länglich geschlitzten, etwas schielenden Augen, die starken Bogenbrauen, das auffallende Grübchen zwischen der sonst schmalen, unten aber breit schließenden Nase und dem zu krampfhaft gepreßten Mund. Hier wie dort wird das Kind auf dem Schoße der Mutter unruhig und will hinunter. Hier wie dort sind die diesbezüglichen Bewegungen des kleinen Jesus wenn auch verschieden in den Wendungen so doch in gleicher Weise linkisch und verdreht gegeben; beidesmal ist der Knabe schwach verhüllt, beidesmal wirken die Formen und Glieder des Körperchens unschön und plump. Der ganz ähnliche Thron Mariens zeigt auf den zwei Bildern nahezu das gleiche, mit Intarsien gezierte Muster. — Mißglückt sind die Physiognomien der beiden Heiligen zu Seiten der heiligen Jungfrau. Während im Antlitz der Madonna eine gewisse Zartheit und Anmut in Nachahmung sienesischer Muster als ziemlich gelungen bezeichnet werden kann, ist die sienesische Weichheit bei den Gesichtszügen der männlichen Heiligen zur Unmännlichkeit, ja bei jenem links von Maria ins Fratzenhafte verzerrt. —

Bilder, die den gleichen schwächlichen Stilcharakter zeigen und dem Bartolommeo di Tommaso daher wohl mit Recht zugeschrieben werden, sind eine «Flucht nach Aegypten» in der gleichen Kirche und ferner im Stadthaus zu Foligno: eine «Madonna mit Heiligen» und ein Gemälde mit Szenen aus dem Leben der hl. Katharina. Mußten wir uns mit diesem ganz unbedeutenden Maler, dessen Kunstcharakter mehr der Malerei von hundertundfünzig Jahren vor ihm als jener seiner Zeit entsprach, hier eingehender beschäftigen, so geschah es deshalb, weil dieser Bartolommeo di Tommaso eben der Begründer der Malerschule von Foligno war. Diese Tatsache genügt, um zu beweisen, daß vor Bartolommeo von einer Kunstübung in Foligno noch nicht die Rede gewesen sein kann, denn sonst hätte dieser «Stümper», dem anderswo auch nicht die primitivsten Arbeiten anvertraut worden wären, nicht daselbst eine große Werkstätte und Malschule errichten können, der die befähigtesten jungen Leute beizutreten gezwungen waren, weil es keine Konkurrenz am Orte gab.

Zwei ganz talentvolle junge Kräfte genossen bei Bartolommeo di Tommaso ihren ersten Unterricht, Pietro Antonio Mezzastri und Niccolo Alunno da Foligno. Was konnte diese von ihrem kläglichen Lehrer lernen? günstigstenfalls: Anklänge an sienesische Art, Hinweise auf sienesische Motive. Bald wirkte eine stärkere Kraft auf die Heranbildung der beiden jungen Künstler, wenn auch kein Schulverhältnis bestand, ein. Damals malte Benozzo Gozzoli seine zahlreichen und bedeutenden Fresken in «San Francesco» zu Montefalco, diesem Foligno so benachbartem Ort. Hier haben dann Mezzastri und Alunno zweifellos bewundernd geschaut und gelernt, und wohl sicherlich kam es zur persönlichen Bekanntschaft, vielleicht sogar Freundschaft mit dem Florentiner. — Die erste Frucht dieser Bekanntschaft zeigt uns die Kapelle «Santa Maria in Campis» auf dem Wege von Foligno nach Spoleto. Die Fresken malten Mezzastri und Alunno wohl gemeinschaftlich. Die «Verkündigung» erinnert an Gozzolis gleichartige Darstellung in «San Fortunato» in der Formengebung, in den Motiven, sogar in der Technik. Die eigenartige Tatsache ferner, daß die Rettung des Petrus, der im Meere zu versinken droht, selbst bis in die kleinsten Details das Mosaik Giottos in Rom kopiert, mag darin ihre Erklärung finden, daß Gozzoli, der gerade aus Rom kam, den umbrischen Malern die giotteske Darstellung genau schilderte. Im übrigen beweisen in den Fresken der Kapelle, in der großen Kreuzigung zumal und in der Christophoruslegende, die mangelhaft proportionierten, zu dürren und länglichen Gestalten der Heiligen, Krieger, Schergen, die Abhängigkeit unserer Maler von ihrem Lehrer Bartolommeo di Tommaso ebenfalls noch, von dessen mitübernommenen Schwächen sie sich in ihren Frühwerken durchaus noch nicht ganz befreit haben.

In der Kapelle des Bürger-Hospitals Nosocomio zu Assisi sind in monumentalen Fresken Wundertaten der hhl. Antonius und Jakobus des Aelteren verherrlicht. Auch an ihnen war laut Inschrift Petrus Antonius Mezzastri beschäftigt. Noch etwas mehr vom Stile des Benozzo Gozzoli und schon bedeutend weniger von jenem das Bartolommeo die Tommaso, so etwa könnte man das kritische Resultat dieser Malereien formulieren. Stellt man diese Fresken und jene in «Santa Maria in Campis» neben solche etwa des Nelli, so erkennt man den bedeutenden Unterschied zwischen der Lokalschule von Gubbio und der von Foligno. Auf die Schule von Gubbio, selbst bis zu ihren letzten Ausläufern hin, wirkten Oderisio und die andern Miniatoren mit ihrem Sinn für feinste Detailarbeit, reichste Verzierungen und dekorative Ornamentik ein. So gut wie nichts von diesen Elementen finden wir in der Schule von Foligno. Bar-

tolommeo di Tommaso, der Gründer der Schule von Foligno, scheint nie eine Miniatur — sicherlich nicht mit Verständnis, um Anregungen daraus zu gewinnen — gesehen zu haben. Er lernte am Monumentalbild und vergröberte — bei seiner geringen Fähigkeit — wenn möglich, noch die Wirkungen. Eine gewisse Ungereimtheit, — so möchte ich es nennen — Härte, Grobheit im Technischen, Formalen, — nicht im Psychologischen des Ausdrucks, wo er sienesische Weichheit nachahmte — pflanzte er auf die Kunstweise seiner Schüler fort. Selbst deren letzte Ausläufer hatten noch Mühe sich kraft anderer Einwirkungen von dieser «foligneser Art» zu emanzipieren. Freskenreste des Sankt Annaklosters, des Klosters del popolo, im Stadthaus zu Foligno: drei Madonnendarstellungen, eine mit Engeln, eine mit den hhl. Johannes und Dominikus, eine mit den hhl. Johannes und Franziskus, sowie ein Kruzifixus gehen auf Mezzastri zurück. In der Pinakothek zu Spoleto werden ihm eine Madonna mit Engeln sowie eine zwischen den hhl. Franziskus, Simon, Bernardinus und Antonius von Padua ebenfalls zugeschrieben. Neben der minderwertigen Schulung durch Bartolommeo ist der Einfluß des Benozzo Gozzoli in allen diesen Bildern erkenntlich. An den Engelgestalten sind auch Reminiszenzen an fra Angelico, eben durch dessen Schüler Benozzo übermittelt, zu bemerken.

In jeder Beziehung bedeutender als Mezzastri war ein anderer Schüler des Bartolommeo di Tommaso, der Niccolo di Liberatore, ohne genügenden Grund unter dem Namen Alunno bekannt. Auch er ist den mäßigen, oft fehlerhaften Unterweisungen seines Lehrers niemals ganz entraten. Auch ihn brachte dann Benozzo Gozzolis Einfluß auf andere Bahnen. Niccolo war eine poetisch angelegte, zart fühlende Natur, war Stimmungsmaler. Und so ist es nicht zu verwundern, daß den Alunno gerade das in Gozzolis Kunst anzog, was jener von seinem Lehrer, fra Angelico, übernommen und sich erhalten hatte. Ich neige zur Annahme, daß Niccolo, von Benozzo auf fra Angelico hingewiesen, auch Gelegenheit gehabt hat an Originalarbeiten des Mönches von Fiesole selbst zu lernen, dessen Gefühlskraft und poesievolle Zartsinnigkeit auch nur annähernd zu erreichen ihm freilich versagt blieb.

Den Stil des Meisters, wie er für die bei weitem größte Zahl seiner Bilder typisch ist, gibt charakteristisch ein großes Altarwerk, das sich heutzutage in der Pinakothek zu Gualdo Tadino befindet (s. Abb. 28). In dem Mittelstück (s. Abb. 29) sehen wir die thronende Madonna mit dem Jesuskinde, umgeben von einem reichen Flore musizierender und betender Engel. Einer der Engel reicht dem Knaben in einem Korbe Kirschen dar, wonach dieser mit dem rechten Händchen greift, während er das mit Kirschen

bereits gefüllte linke zum Munde führt. Reizvoll erfunden ist das echt Kindliche im Blick des kleinen Jesus, der, etwas zweifelnd, seine Mutter anschaut, als wolle er fragen: «Darf ich auch zugreifen?» Zu Seiten Mariens stehen die hhl. Petrus und Paulus, Franziskus und Bernardinus, darüber in halber Gestalt Antonius von Padua und Sebastianus, Ludwig und der Erzengel Michael. Im mittleren Felde der oberen Giebelung steht Christus im Grabe vor dem Kreuzesholz; Maria umarmt ihn; der Lieblingsjünger bedeckt das Wundmal seiner linken Hand mit Küssen (s. Abb. 30). Dieses Giebelfeld wird noch von einem Sterne gekrönt, der den Salvator mundi in kleiner halber Gestalt enthält. Zu Seiten der Pieta finden wir dann ebenfalls in halber Gestalt die hhl. Christoforus und Klara, Laurentius und Venantius. Unten, in der Predella sind noch einmal Engel und Franziskanerheilige gegeben. An der Basis von Mariens Thron lesen wir die Inschrift: «Nicolaus Fulginas pinxit MCCCCLXXI». — Die komplizierte Altarrahmung und -gliederung ist nach einer Zeichnung des Malers geschnitzt. —

Das Mittelstück erinnert in der Auffassung wohl an fra Angelico, zumal an dieses Meisters Altarbild zu Perugia. Hier wie dort steht das Kind, entkleidet, auf dem Schoße der Mutter. An Stelle der Körbe mit Rosen, die bei fra Angelico die Engel halten, tritt in Alunnos Bild der Korb mit Früchten. Träumerisch verschwärmt blickt beidesmal Maria auf den Jesusknaben. Die reiche, huldigende, musizierende Engelsglorie, die den Thron der Madonna bei Niccolo umgibt, ist ebenfalls angelikesk. In dieser Beziehung war ja auch der Mönch von San Marco Schüler der Sienesen. Mit einem der Empfindungswelt des fra Angelico abgelauschten Gefühlsleben wird ferner nicht minder die Pieta in der Giebelung des Altarwerks von Gualdo Tadino zu beseelen versucht. Den Heiligengestalten auf den Seitenstücken des großen Gemäldes haftet noch manche unerfreuliche Erinnerung an die zu hageren, eckigen, unförmigen Vorbilder seines Lehrers Bartolommeo di Tommaso an. Unverkennbar ist das Bestreben den Gesichtsausdruck der Heiligen seelisch wie geistig zu vertiefen, hier, wie überhaupt, mit auffallend ungleichem, verschiedenem Gelingen von völlig mißglückten Physiognomieen bis zu recht wirkungsvollen Charakterköpfen. Paulus und Franziskus erscheinen in dieser Beziehung auf unserem Bilde anerkennenswert trefflich, während z. B. auf der gleichen Altartafel, in der Predella, ein mit Brillengläser behafteter Mönch geradezu abstoßend wirkt. An ganz verschiedenartige Muster, an Gozzoli, fra Angelico, daneben aber auch an Crivelli aus Venedig, an Palmezzano aus Forli hat Alunno sich gehalten, als es sein eifriges Bestreben war, den ihm von Bartolommeo di Tommaso ver-

machten Heiligentypus zu vervollkommenen. Daß Nikkolo nun an so mannigfachen, ja gegensätzlichen Auffassungen zugleich zu lernen suchte, läßt das Ungereimte, Verschiedenartige in seinen männlichen Kopfbildungen und -Physiognomieen verstehen.

Das vielgliederige Altarwerk im Sinne des eben beschriebenen ist überhaupt das Feld, auf dem sich der Alumnus von Foligno hauptsächlich betätigte. Weder reich an Gedanken noch an Phantasie war der Maler. Sehr geringe Abwechselung finden wir in den Motiven seiner Bilder. — Von dem großen Kirchengemälde in San Francesco zu Deruta bei Perugia ist nur noch das Mittelstück (s. Abb. 31) erhalten; die beiden Seitenflügel mit den Heiligenfiguren sind im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts abhanden gekommen, vermutlich heimlich verkauft worden. Maria sitzt auf dem Marmorthrone mit über der Brust gekreuzten Händen Auf ihrem ausgebreiteten Schoß liegt das göttliche Kind, auf das sie andächtig schaut. Auch hier ist die Stimmung angelikesk. Gewandmotive bei der Madonna, das Kreuzessymbol im Glorienschein des Kindes erinneren lebhaft an fra Angelico. Die Engel, die, allzueng gedrängt und fast zu zahlreich, den Thron Mariens umschwärmen, zeigen das gleiche Kompositionsschema wie in dem eben besprochenen Bilde zu Gualdo Tadino. Zu Deruta fällt die Musik der Engel fort, ihre Köpfe sind mäßiger durchgebildet, die Physiognomieen leerer. Einzelne mißglückte Gestaltungen kehren in beiden Bildern wieder, so jener Engel zu Häupten der Madonna, der Hände und Flügel so unglücklich steif ausgebreitet hält. Bedenkt man, daß zwischen dem Bilde zu Deruta und jenem zu Gualdo Tadino, der Entstehung nach, ein Zwischenraum von dreizehn Jahren liegt, — 1458 beziehungsweise 1471 wurden sie vollendet, — so sind die zu bemerkenden Fortschritte doch erschreckend gering, und man hat den Beweis, daß man es nicht mit einer Kraft ersten Ranges hier zu tun hat. Auf dem Gemälde zu Deruta knieen Franz von Assisi und Bernardin von Siena. Diesen Heiligen gegenüber weisen etliche des Altarwerks zu Gualdo Tadino manche Verfeinerung der Durchbildung und größere Individualisierung auf, andere dort dagegen zeigen noch dieselben Schwächen und Unvollkommenheiten, ja vielleicht noch ausgesprochenere als auf dem Frühwerk zu Deruta. Dieser Umstand mag ebenfalls als Beweis dafür dienen, daß von einer regelrechten Entwickelungsfähigkeit im künstlerischen Können des Alunno kaum die Rede sein darf. — Im unteren Saume des Kleides Mariens auf dem Bilde zu Deruta lesen wir die Worte des englischen Grußes: «Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu (in mulieribus). Zwischen Franziskus und seinem Nachfolger kniet in ganz kleiner Gestalt der Stifter dieses

Altargemäldes, Jacobus Rubei, dessen Namenszug eine von ihm ausgehende Schriftrolle enthält. —

Am gleichen Ort malte unser Künstler für die Bruderschaft des hl. Antonius Abbas eine Kirchenfahne auf beiden Seiten; auf der einen finden wir in großer Gestalt: Antonius Abbas, über ihm zwei Engel mit einer Mitra, zu seinen Füßen knieende Ordensbrüder, während in einem oberen Felde der von Engeln umschwärmte Kruzifixus gegeben ist; auf der anderen sehen wir die hhl. Aegidius und Bernardin. Der Erstere hat die Hände zum Gebet zusammengelegt; der Letztere weist mit der Rechten in heroischer Gebärde nach oben, die Linke hält ein aufgeschlagenes Buch mit den Worten, die den endlichen Triumph des Erlösers verkünden sollen: «Pater manifestat nomen tuum in mundo» (s. Abb. 32). Hinter den beiden Heiligen breiten zwei Engel einen Teppich aus. Im oberen Felde wird der an die Säule gebundene Heiland gegeißelt. Zwei Schergen schlagen gerade auf den Erlöser los, während zwei andere auf dem Boden sitzen und sich ausruhen, um sogleich die zur Zeit mißhandelnden in ihrer grausamen Beschäftigung abzulösen. Heilige und Engel gemahnen in diesen Fahnenmalereien noch deutlich an Bartolommeo di Tommaso, die Engel teilweise in vereinzelten Nüancen auch an Gozzoli und fra Angelico, auf diese beiden Künstler geht auch der Christustypus zurück. Die verdrehten Bewegungen der geißelnden Schergen deuten auf schon einmal bemerkte Einflüsse des Venezianers Crivelli. Die Darstellung des Akts bei diesen sowie beim Heiland läßt sogar an durch Crivelli vermittelte mantegneske Einwirkungen denken. —

Die Sakristei des Doms von Nocera bewahrt ein großes Altarwerk im Stile der besprochenen zu Gualdo Tadino und Deruta (s. Abb. 33). Das Mittelstück gibt Maria knieend und ihr auf dem Boden gebettetes Kind anbetend. Hinter Maria öffnet sich ein mit Tuch umspanntes Zelt. Zwei Engel halten die beiden auseinander gezogenen Seitenvorhänge. In dem also geöffneten Zelte erblicken wir eine stattliche Schar niedergeknieter, gleichfalls den neugeborenen Jesus anbetender, lobsingender Engel. —

Das vom Künstler hier gebrachte Zeltmotiv — Engel halten hinter der Madonna die Vorhänge des also geöffneten Tuchzeltes, zurückgeschlagen, ausgebreitet, — ist sehr selten und findet sich nur noch in vereinzelten italienischen Miniaturen. Ferner finden wir dieses Motiv bei dem Niederländer Rogier van der Weyden in seinem Gemälde der hl. Jungfrau mit vier Heiligen vor dem Zelte im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main. Dieses Bild ist eine Frucht von Rogiers italienischer Reise. Wir finden auf demselben die Mediceerpatrone Cosmas und Damian sowie das Stadtwappen von Florenz. Das Stück war nämlich von den Medici bei Rogier bestellt und befand

sich lange Zeit in deren Besitze in Florenz. Hier mag Alunnus das Werk gesehen und das Zeltmotiv für seine Altartafel in Nocera sich gemerkt haben. Daß der Maler in Florenz war, konnten wir schon auf Grund seiner vielen Anlehnungen an fra Angelico als so gut wie sicher bezeichnen. Das Gemälde Rogiers ist in der Zeit zwischen 1450 und 1460 entstanden, das Dombild von Nocera laut Inschrift 1483. Die Daten passen demnach vorzüglich, um an eine Einwirkung des ersteren Stückes auf das letztere denken zu lassen. Denkbar wäre ja auch die Vermutung, daß dem Niccolo eine der wenigen Miniaturen mit dem Zeltmotiv zufällig zu Gesicht gekommen wäre; aber sein ganzer Stil schließt jegliche künstlerische Schulung an Miniaturen aus; er hat sich offenbar nie in solche vertieft. Könnte er jedoch nicht vielleicht das mater misericordiae-Motiv des zeltähnlich geöffneten, Gläubige unter sich bergenden Schutzmantels, selbständig umändernd, kraft eigener Erfindung, dahin verarbeitet haben? Aber die auffallende Armut an Phantasie, sozusagen ihr gänzliches Fehlen, ist ja geradezu eine der charakteristischesten Schwächen in Alumnos Manier. Und so ist für unseren Fall die Entlehnung von Rogier van der Weyden noch die wahrscheinlichste Annahme. —

Das Motiv des Bildes von Nocera, wie Maria knieend ihr auf dem Boden ruhendes Söhnlein anbetet, bedeutet die Aufnahme einer florentinischen Erfindung. Fra Angelico brachte dieselbe in seinem Zellenfresko zu San'Marco, das die Geburt Christi darstellt, fra Filippo Lippi dann wiederholt in Gemälden, z. B. in jenem des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin. Aus derselben Quelle wird das gleiche Motiv Piero della Francesca übernommen haben, der es z. B. auf einem Bilde der Nationalgalerie zu London verwertet. Von Piero entlehnt das Motiv dann der von diesem Künstler auch sonst völlig abhängige Lorenzo di Giacomo di Pietro Paolo da Viterbo in seiner Darstellung in «Santa Maria della Verita» zu Viterbo. Und so fehlte es dann nicht an Vorbildern für Perugino, wenn er den gleichen Kompositionsgedanken wiederholt bringt, z. B. in der Pinacoteca Vanucci zu Perugia und in der Villa Albani zu Rom, für Giovanni Spagna, wenn er ihn gibt in dem Bilde der Pinakothek des Vatikans. Uebrigens bringt auch ein anderer Maler, von dem Niccolo Alunno sich gelegentlich inspirieren ließ das gleiche Motiv, der Venezianer Carlo Crivelli in einem Gemälde der städtischen Galerie zu Straßburg. Da aber keinerlei Anhaltspunkt dafür gegeben ist, daß dieses Bild gerade eines der nach Umbrien verschlagenen war, so erscheint die direkte Entnahme des Gedankens aus florentiner Mustern gesichert.

Auf den Seitenflügeln des Altarwerks von Nocera sind wieder Heilige

gegeben: Laurentius und Rinaldo, Felician und Franziskus, darüber in halber Gestalt: Sebastian und Johannes Baptista, Paulus und Katharina, darüber noch die vier Kirchenväter, in der Predella die Apostel zwischen zwei Engeln. Auf die äußersten Seitenpilaster der Altarumrahmung sind weitere Heiligenfiguren gemalt. Ein großer Teil der Heiligen ist auf diesem Altarwerk unserem Maler relativ wohl gelungen; doch ist dem früher über das Ungleichmäßige der Heiligenbildung Alunnos Gesagten an dieser Stelle nichts hinzuzufügen. Die das Mittelstück überragende Giebelung des Altarwerks zeigt, von Seraphim umschwärmt, die Krönung Mariä, mit Reminiszenzen an fra Angelico. Der obere Abschluß der Giebelung in Herzform enthält einen flammenden Stern mit den die Würden des Erlösers andeutenden Anfangsbuchstaben: «J. H. S.» — —

Eine der ansprechendsten Kompositionen des Niccolo Alunno bewahrt die Pinakothek zu Terni (s. Abb. 34 u. 35). Den gekreuzigten Heiland umgeben in halber Gestalt die hhl. Franz von Assisi und Bernardin von Siena. Durch stärkste, gleichsam überströmende Gemütsbewegung sind beide Heilige charakterisiert. Wenn es nach dem früher Erörterten noch eines Nachweises bedürfte, daß Niccolo Alunno sich auch an fra Angelico gebildet hat, hier erscheint es unzweifelhaft bewiesen, wie nachhaltig des Dominikaners Fresken in San Marco zu Florenz auf unseren Meister eingewirkt haben müssen. Wem käme angesichts des Bildes zu Terni nicht das ergreifende Wandgemälde im Klosterhofe zu San Marco in Erinnerung, wo Sankt Dominikus knieend, in Tränen gebadet, das Marterholz umfaßt? oder wer dächte nicht an jene sieben Zellenfresken ebenda, wo der Heilige mit steigender Empfindung sich dem Kreuzesstamme nähert? — Mit dem wohl gelungenen Ausdruck wärmster Anteilnahme und tiefen, seelischen Mitleidens drückt der weinende Franziskus Küsse auf den durchbohrten rechten Fuß des Erlösers. Auf der anderen Seite des Kreuzes steht, ebenfalls tränenvergießend, Sankt Bernardin. Die Linke hält wiederum das ihn charakterisierende Buch geöffnet, mit der Inschrift: «Pater manifestat nomen tuum hominibus», die Rechte aber trocknet mit einem Taschentuch die tränenschweren Augen. — Das Kreuz hebt sich von einem ausgebreiteten schwarzen Vorhang ab, der nur wenig von dem perspektivisch nicht schlecht gegebenen, landschaftlichen Hintergrund durchblicken läßt. Weniger gelungen sind der Christuskörper und die Heilandsphysiognomie. Hiervon abgesehen bedeutet das Gemälde von Terni eine der besten Schöpfungen des Alunnus. Insbesondere was den im Seelenleben des Franziskus und Bernardinus hier konzentrierten Gefühlsinhalt angeht, hat sich der Maler selbst übertroffen. In einer einmaligen, durch fra Angelicos

ergreifende Fresken hervorgerufenen Gefühlswallung ist hier dem Künstler, über sein sonstiges diesbezügliches Können hinaus, seelisch Tiefes mit seinem Pinsel zu offenbaren geglückt. Nirgendswo sonst ist ihm noch einmal Aehnliches gelungen. Das viel zu wenig bekannte Bild zu Terni, das die Inschrift opus Nicholai Fulginatis 1497 trägt, darf zu den wirkungsvollsten Erzeugnissen gerechnet werden, welche die arte francescana Umbra überhaupt hervorgebracht hat.

Die zahlreichen weiteren Altarbilder, die dem Niccolo Alunno zugeschrieben werden, weichen in nichts von den besprochenen Eigenheiten der früher erwähnten Werke ab. In dem Dombild mit der thronenden Madonna zu Assisi sind die vier umgebenden Heiligen besonders gut gelungen. In dem Annunziata-Bild der Galerie zu Perugia ist der Verkündigungsengel von großem Reiz. In dem Altarwerk von San Niccolo zu Foligno zeigt das Mittelstück die Geburt Christi. Wir finden hier das gleiche Motiv wie in dem Dombild von Nocera: Die knieende Madonna betet das auf dem Boden liegende Kind an. Dieses Mal sind die Heiligen der Altarflügel fast durchweg ganz schwächlich und recht mißglückt. In der Antoniuskapelle der gleichen Kirche findet sich von unserem Maler noch eine «Krönung Mariä»; mehr interessieren die landschaftlichen und perspektivischen Versuche in diesen Bilde, vielleicht Nachahmungen Crivellis oder Gentiles oder auch des Gozzoli, des fra Angelico. An des vorletzt genannten Dreikönigsbild im Palazzo Riccardo zu Florenz lassen die willkürlichen kleinen Reitergestalten denken, welche die Landschaft beleben; eine solche verscheucht mit einem Speere einen Schäferhund; in ihr sehen viele, — so Crowe und Cavalcaselle — ganz fälschlich Sankt Georg, der den Drachen tötet. Von diesen Nüancen abgesehen, fällt das Bild nicht aus der gekennzeichneten, üblichen Art des Alunnus heraus, so wenig wie das bei zahlreichen anderen Arbeiten des Malers der Fall ist, die heute in alle Welt — so in Foligno, Assisi, La Bastia, Bologna, Cannara, Paris, Berlin, Karlsruhe, London, Oxford, Petersburg, etc. — zerstreut sind, und auf die näher einzugehen sich an dieser Stelle daher erübrigt. —

In der Kirche San Bartolommeo di Marano bei Foligno befindet sich ein Bild mit dem Martyrium des hl. Bartholommäus. Nach der Tradition hat ein Sohn des Niccolo Alunno, namens Lattantio, das vom Vater kurz vor seinem Tode begonnene Bild vollendet und dem Heiligen dessen Gesichtszüge gegeben. Desgleichen besaß Graf Leonj in Todi ein Gemälde, in dessen Predella man las: Nicolaus Fulginas fecit, Lactantius filius delineavit anno MCCCCLXXXXVI. — In der Kirche der Annunziatella zu Foligno bewahrt man eine Darstellung des Erzengels Gabriel

mit der folgenden Inschrift: «Lattantio fece 1523 de Junio». Zwei auf Holz gemalte Engel im Franziskanerkloster von Santa Maria degli angeli bei Assisi werden ebenfalls gemäß langer begründeter Tradition dem Sohne des Alunno zugeschrieben. Sein Stil ist kaum wesentlich von jenem der Durschnittsarbeiten seines Vaters zu unterscheiden; zumal seine Engelgestalten erscheinen also als Abkömmlinge jener des fra Angelico in der vierten, — fra Angelico = Gozzoli = Alunno = Lattantio — stark degenerierten Generation. Von den bestrickenden Reizen jener des Stammvaters ist nicht viel mehr übrig geblieben. — Aus der Genealogie des Lattantio steht noch fest, daß auch der Vater seiner Mutter ein wohl ganz unbedeutender Maler war. —

Unter dem Einfluß des Alunnus, aber noch stärker unter dem des Benozzo Gozzoli aus Florenz, stehen die Arbeiten des Francesco Melanzio aus Montefalco. Die kräftigen Einwirkungen des Gozzoli auf Melanzio sind nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß Melanzio seine hauptsächlichsten Werke für dieselbe Kirche «San Francesco» in Montefalco schuf, die auch Benozzo wenige Zeit vorher mit bedeutenden Fresken geschmückt hatte. In einem Altarwerk Melanzios aus dem Jahre 1488, ebendaselbst, gibt das Mittelstück (s. Abb. 36) die Madonna mit dem Kinde, umschwärmt von einem Engelkranze, während auf den Seitenflügeln die hhl. Sebastian und Fortunatus, Severus und Klara gemalt sind. Dieses Gemälde zeigt außer Reminiszenzen an Gozzoli, besonders in den Engeln und dem Jesuskinde, noch entschieden die Abhängigkeit vom Alunnus, zumal bei den vier Heiligen. Aehnliches gilt von einem anderen Altarbild in der gleichen Kirche, das der Maler schon ein Jahr früher schuf. Wir sehen die hl. Mutter mit dem Kinde zwischen zwei Engeln und den hl. Sebastian, Petrus, Paulus und noch einem hl. Mönche. Oben liest man: Petrus Paulus Joannis Marini fieri fecit hoc opus 1487 ecc, unten Ueberreste von der Firma des Malers: Numina . . . . nis Francisci d . . M . . Endlich befindet sich in San Francesco zu Montefalco noch eine dritte Tafel des Malers etwa aus derselben Zeit und mit den gleichen Stileigentümlichkeiten. Die Madonna thront zwischen den sechs Heiligen: Antonius, Bernardinus und Franziskus, Fortunatus, Ludwig und Severus. Unten ist die Inschrift zu entziffern: «Franciscus M. de Montefalco pinxit, 148 . . ». — Die «Kirche San Leonardo» zu Montefalco bewahrt ein späteres Werk unseres Künstlers. Derselbe hat sich nunmehr fast völlig von der Art des Niccolo Alunno zu befreien verstanden, ist dafür in weit stärkerem Maße aber als bei den eben erwähnten Bildern hier unter dem Einflusse des Benozzo Gozzoli. Die hl. Jungfrau thront zwischen Engeln und zehn Heiligen: Leonhard, Johannes dem Täufer, Barbara, Antonius, Hieronymus, ferner Jo-

hannes dem Evangelisten, Sebastian, Ludwig, Klara, Franziskus. Unten steht die Inschrift: «Franciscus Mel(antius) Mont. Falc. pinxit Anno Domini Millesimo Quinquegentesimo Decimo Quinto».

Es ist geradezu ein typisches Merkmal der minderwertigen Kräfte, die in der zweiten Hälfte des Quattrocento der Malerschule von Foligno beizuzählen wären, daß der Einfluß des kraftvollen Florentiners Benozzo Gozzoli jenen des «größten», aber selbst unselbständigen, schwächlichen Folignesen Niccolo Alunno alsbald überragt. Ein Altarwerk zu Arrone: im Mittelstück: Maria mit dem Kind (s. Abb. 37) auf den Seiten: Heilige gehört in diesen Kreis; desgleichen wären Täfelchen, kleine Altarteil, mit den Heiligen Celestin und Franziskus, Bonaventura und Antonius von Padua in der Kirche der Franziskaner-Konventualen zu San Marino in diesem Zusammenhang zu erwähnen, ferner ein Tabernakeldeckel mit der Gottesmutter und dem Lieblingsjünger, weinend, zu Seiten des Heilands, in der Sakristei von San Feliciano zu Foligno. Etliche dieser und ähnlicher anderer Arbeiten mögen direkt von umbrischen Schülern des Benozzo Gozzoli herrühren, die Gelegenheit hatten anläßlich seiner Wirksamkeit in San Francesco zu Montefalco mit und unter ihm zu arbeiten. Ueber das Niveau der bloßen Manier erhob sich keine dieser Nachahmungen.

Als einziges wirkliches Charakteristikum spezifischer, origineller Fligneser Kunstart wäre demnach nur ein gewisses zartes, andächtiges Stimmungsvolles, das nur ganz vereinzelt, in den allerbest gelungenen Werken des Alunnus zu echtem Gefühlsleben sich durchzuringen vermag zu eruieren. — —

SCHULE VON GUALDO.

IN der Werkstätte des Bartolommeo di Tommaso von Forligno hat auch, so scheint es, das Haupt und der Begründer einer benachbarten Lokalschule, jener von Gualdo Tadino, seinen ersten künstlerischen Unterricht genossen. Matteo da Gualdo erinnert manchmal an Bartolommeo; ferner ist von Interesse, daß Matteo eine Anzahl seiner ersten Arbeiten mit einem anderen Schüler des Foligneser Lehrmeisters, mit dem bereits erwähnten Mezzastri, gemeinschaftlich ausgeführt hat. An den bereits besprochenen Freskomalereien in Santa Maria in Campis zu Foligno und in der Kapelle des Hospitals Civile Nosocomio zu Assisi war Matteo neben Mezzastri beschäftigt; das Gleiche gilt von dem Altarbild, das jetzt in der städtischen Pinakothek zu Spoleto verwahrt wird, und das die Madonna mit dem Kinde zwischen den hhl. Franziskus, Simon, Bernardin, Antonius von Padua und zwei Engeln zeigt.

Aufschluß über des Matteo da Gualdo Art mag uns ein Gemälde im Stadthaus zu Gualdo Tadino geben (s. Abb. 38). Maria mit dem Jesuknaben thront zwischen den hhl. Franziskus und Bernardin, Margaretha und Katharina. Oben sieht man noch in Medaillons, in halber Gestalt, die hhl. Bonaventura und Ludwig. Den fein geschnitzt erscheinenden, originell entworfenen Thron Mariens krönt ein eigenartiger Aufsatz, an dessen höchster Spitze zwei Engel eine Guirlande halten. Zwei weitere kleine Engelgestalten knieen betend auf den Seitenlehnen des Throns. Das Köpfchen des Jesuknaben wie die der kleinen Engel schmücken Rosenkränze, was die Wiedergabe eines sienesischen Motivs bedeutet. Sienesisch und im gleichen Sinne angelikesk muten die beiden Vasen mit Früchten und Blumen vor dem Throne der Himmelskönigin an. Am Halse des göttlichen Kindes hängt eine Perlenschnur. Dieses Motiv liebte, wie erinnerlich, die Schule von Gubbio sehr. Auf Beeinflussung von eben

dieser Schule weisen auch der mit Arabesken reich verzierte Hintergrund hin sowie das besonders über die Brust und an den Aermeln üppig gemusterte Gewand der Madonna. «Ave Maria» lesen wir in dem Heiligenschein der Gottesmutter. Inschrift und Bezeichnung im Glorienscheine brachte fra Angelico wiederholt. In der Schule von Perugia wurde diese Eigentümlichkeit besonders beliebt. Offenbar nach verschiedenen Mustern hat Matteo eine sonderbare Kopfform sich zusammenkonstruiert. Auf dem langen, schmalen Hals folgt bei Maria der Kopf, gewissermaßen in Form einer Birne, das heißt: umgekehrt, nach dem Motto: «unten dünn und oben breit.» Die Schädelbildung ist nahezu kugelförmig. Bei den mit der großen Tonsur versehenen Mönchen Bernardin und Franziskus ist der kugelförmige Abschluß der Kopfwölbung besonders deutlich erkennbar. Die spitz- und langfingerigen Hände aller seiner Figuren sind einseitig den übertriebenen und unnatürlichen Bildungen des Bartolommeo di Tommaso nachgeahmt. —

Alles in allem ist zu konstatieren, daß von gemeinsamen Erinnerungen an den gemeinsamen unbedeutenden Lehrmeister abgesehen, die Kunst in der Werkstätte des Matteo in Gualdo Tadino und jene der Folignesen wesentlich verschiedene Stilmischungen vorstellen. So fallen z. B. die Einflüsse von Gubbio und aus Miniaturen, die in der Schule von Gualdo nicht unbeträchtlich sind, in jener von Foligno ganz aus. Inbezug auf Stimmungsgehalt — und das meint für des Alunnus Kunst den Kernpunkt — versucht uns ein Matteo da Gualdo gar nicht Eindruck zu hinterlassen. —

Die Kirche Santa Maria in Gualdo Tadino besitzt ein Altarstück, das uns beweist, daß der Meister Matteo sich auch gelegentlich an Motiven versuchte, die in Umbrien, ja in ganz Italien ungewöhnlich waren. Es handelt sich um eine Darstellung des Stammbaums Mariä. Diese gemalten Genealogieen, die, wenn sie an Stelle der Gottesmutter als letztes Glied den Erlöser selbst bringen, mit gleichem Recht Stammbaum Christi genannt werden, sind in den nördlichen Ländern häufiger. Als bedeutendere Wiedergaben seien genannt: das Deckengemälde von Sankt Michael in Hildesheim, die Skulptur in der Vorhalle des Münsters von Freiburg, der Schnitzaltar des Veit Stoß in der Marienkirche zu Krakau. Und dieses Thema gibt in Santa Maria in Gualdo Tadino unser Matteo (s. Abb. 39). Die Genealogie der hl. Jungfrau entspringt, laut Js. 11, 10, aus der Wurzel Jesse. Auf dem Boden liegt Isai, der Vater Davids; aus seiner Brust wächst ein Weinstock hervor, der, im Anschluß an die Geschlechtsregister (Matth. 1 und Lukas 3), medaillonförmig eingerankt, die Vorfahren Mariä in seinen Zweigen trägt, und in der Madonna, als Krone

gleichsam, abschließt. Die prophetischen Vorfahren führen ihren Namen jedesmal auf einem Schriftband bei sich. In bedeutend größerem Brustbild als die anderen sind, Maria am nächsten, ihre Eltern Anna und Joachim am üppigsten umrankt.

Der erzbischöfliche Palast von Spoleto verwahrt ein Bild unseres Malers mit besonders vielen sienesischen Anklängen. Im Mittelstück des Triptychons fährt Maria gen Himmel; unten schauen ihr in kleinen Figuren die Apostel nach. Die Seitenflügel zeigen die hhl. Brizio und Lucia. In der Predella sehen wir die Pieta, zwei Heilige und Szenen aus dem Leben der hl. Lucia, wie sie den Armen Wohltaten spendet, wie sie vor die Richter geführt wird, endlich wie sie sich, unter Aufbieten aller ihrer Kräfte, dagegen sträubt, auf ein Ochsengespann gebunden zu werden, das sie in ein schlechtes Haus führen soll. —

Im Stadthaus zu Gualdo Tadino ist ferner ein Triptychon mit der Madonna zwischen dem Täufer und der hl. Katharina. In der nicht ganz vollendeten Predella schildert der Maler die Taufe Christi, das Abendmahl, ein Wunder der hl. Katharina und zwei Heilige. Unten lesen wir die Inschrift: MCCCCLXXI. Macteus de Gualdo pinsit. Die XXVII Aprilis. An gleicher Stelle hängt eine «Verkündigung» unseres Meisters, die wieder stark an sienesische Vorbilder mahnt. —

Auch die Benediktinerkirche San Pietro zu Assisi besitzt ein Triptychon des Meisters von Gualdo. Maria thront mit dem Kinde zwischen dem hl. Petrus und dem Bischof Vittorinus. Unterhalb des Thrones zur Rechten liest man: «Opus Mactei de Gualdo sub anno MCCCC. V^a^ die Aprilis. In diesem Bilde ziert Matteo wieder das göttliche Kind mit dem Korallenhalsband à la Gubbio. Das Motiv der kleinen Guirlanden tragenden Engel ist hier ebenfalls wie auf dem an erster Stelle besprochenen Bilde unseres Meisters zu Gualdo Tadino gegeben.

Erwähnt sei noch ein Triptychon in der Kirche «Santa Maria di Nasciano» bei Gualdo Tadino. Die Madonna mit dem Kinde thront zwischen Engeln und den Heiligen Sebastian und Rochus. In der Giebelung sind noch «Darstellung im Tempel» und «Verkündigung» gegeben, welch' letztere der vorhin genannten im Stadthaus zu Gualdo Tadino in allen Details ähnlich ist. Das Altarwerk ist bezeichnet: Matteo da Gualdo 1480. —

Endlich sei noch auf eine Lunettendarstellung im Stadthaus zu Gualdo Tadino hingewiesen. Oben sieht man die «Krönung Mariä», in völlig sienesischem Charakter, in ihrer manieriert erscheinenden Art besonders an Sano di Pietro anklingend, unten zwei Heilige, von welchen der eine als der selige Angelo von Gualdo erkannt wird. Zuguterletzt sei noch auf zwei Darstellungen unseres Malers aufmerksam gemacht mit in Um-

brien sonst selten gebräuchlichen Motiven. Im Chore von San Francesco zu Gualdo Tadino gibt die hl. Mutter Anna der jungen Maria Leseunterricht, und auf einem Madonnenbild zu Santa Maria della Circa bei Sigillo auf den Hügeln vor Gubbio hält das Jesuskind ein Hündchen im Arme.

Daß der Meister wiederholt mit den ungewöhnlichsten und seltsamsten kompositionellen Motiven interessant operiert, ist wohl das Bedeutsamste in seiner Kunst. Im übrigen geben alle diese Gemälde des Matteo keinen Anlaß zu dem anläßlich der Besprechung des zuerst erklärten Bildes im Stadthaus zu Gualdo Tadino Gesagtem noch etwas hinzuzufügen. Daß Matteo keine erwähnenswerten Schüler heranbilden konnte, ist nicht verwunderlich, nährte seine Kunst sich doch selbst nur mühsam von den Brosamen, die von anderen oft recht verschiedenen und selbst schon kärglichen Tischen abgefallen waren.

SCHULE VON CAMERINO.

— —

EINE Lokalschule, die einen ähnlichen, wenn möglich: noch ausgeprägteren Eklektizismus verrät, als jene von Gualdo ist die von Camerino. Ihr Hauptvertreter ist Giovanni di Pier-Matteo d'Antonio d'Annutio Boccati. Sein bedeutendstes Stück: eine Madonna mit Heiligen, im Jahre 1446 für die Bruderschaft der Disziplinati von San Domenico gemalt, jetzt in der Pinakothek zu Perugia, läßt uns das Sammelsurium von Einflüssen, aus welchen dieser Eklektiker seine Kunst gebildet hat, zur Genüge erkennen. Die Himmelskönigin thront mit dem kleinen Jesus zwischen zwei spielenden Engeln in einem steinernen Bau, den Seraphim umgeben; zu den Seiten sind die beiden Ordensstifter Dominikus und Franziskus mit je einem knieenden Bruderschaftsmitglied gegeben, daneben die vier Kirchenväter. Zunächst fallen uns in dem Bilde recht viele Anklänge an Siena auf. Die zahlreichen mit Blumen gefüllten Vasen, Bäume, Pflanzen aller Art, die Rosenhecke, die sich über Mariens Kopf zusammenschlingt, weisen auf sienesische Vorbilder hin. Mariens schlanke Gestalt, der Wuchs der Heiligen erinnern an den Alunnus und an dessen Lehrer Bartolommeo di Tommaso. Die gern verwandten Engel, dann die Gewandbehandlung lassen uns wieder an Siena denken, auch an die Schulen von Fabriano und Gubbio. An Matteo da Gualdo gemahnen der lange Hals der Madonna und manches Physiognomische, dann das Motiv des Hündleins bei dem Jusukinde, das wir auf einem Bilde des Malers von Gualdo entdeckten. Bei Giovanni Boccati leckt der Hund dem kleinen Jesus die Hand. Der Bau des Jesuknaben erinnert an die Formengebung des Piero della Francesca, mancher Typus lebhaft an Benozzo Gozzoli. Die Predellenszenen, besonders die Gefangennahme und die Kreuztragung, mit ihrer Personen-Ueberfülle, sind bis in kleine Details hinein, sienesischen Vorbildern, z. B. von Domenico di Bartolo, entlehnt, wie einige Gestalten auf der Kreuzigung genau entsprechenden des Piero della Francesca in Form und Bewegung nachgebildet sind. —

Zwei weitere Bilder malte Giovanni für das Franziskanerkloster zu Camerino: eine zwischen Blumen tragenden Engeln thronende Madonna sowie einen von einer Kanzel predigenden hl. Bernardin. Auch in diesen schlecht erhaltenen Arbeiten sind wieder Anklänge an die verschiedenartigsten Vorbilder zu konstatieren. Leider fehlt dem Maler jede Fähigkeit diesem Mischmasch aus umbrischen, sienesischen, florentinischen Elementen, woraus sich seine manieristische Kunst zusammensetzt, auch nur einigermaßen ein einheitliches, harmonisches Gepräge zu verleihen. Die gewaltige Ueberschätzung dieses Manieristen, zu der Abbé Broussolle «La jeunesse du Pérugin» (pp. 144—150) und auf dessen Spuren S. Weber «Fiorenzo di Lorenzo» (pp. 11—14) kommen, ist ganz unverständlich und zurückzuweisen. —

Bei einem solchen Eklektiker zu lernen war ein gewagtes Stück. Diesen Versuch unternahm Girolamo di Giovanni da Camerino, den man sogar ohne jede Unterlage zum Sohn des Giovanni Boccati stempelt. Girolamos Altarbild aus «Santa Maria del Pozzo» in «Monte San Martino» zeigt die Madonna mit dem Kinde, thronend, zwischen vier Engeln und den hhl. Cyprian und Thomas, in der oberen Giebelung: den Gekreuzigten zwischen der mater dolorosa und dem Lieblingsjünger, Sankt Michael mit der Seelenwage, Sankt Martin, der seinen Rock mit dem Schwerte zerschneidet, um die Blößen eines Bettlers zu decken, endlich die Figuren der Verkündigung und der Apostelfürsten, in Medaillons resp. Rundbildern. Unten lesen wir die Inschrift: «Jeronimus Johannis de Camerino depinsit MCCCCLXXIII.» —

Girolamo lernte bei Giovanni Boccati, und da er von dem Mangelhaften in dessen Eklektizismus bald überzeugt sein mußte, mag er bei Matteo da Gualdo noch weiter Studien gemacht haben; denn auch an diesen Maler erinneren uns viele Einzelheiten seiner Kunst. Daneben ist der Einfluß eines dritten Künstlers unverkennbar, von dem sich eine ganze Anzahl Bilder damals in den Marken befanden, und mit dessen Art Girolamo wohl gelegentlich eines längeren Verweilens in Padua näher in Berührung kam: des Antonio Vivarini aus Venedig. — Ein Gemälde des hl. Hieronymus, der in einer Felsschlucht vor dem Kruzifixe kniet und sich schlägt, während in seiner Umgebung Kardinalshut, Sandalen bemerkbar sind, sowie ein Löwe und ein Bär, der sich die Pfote leckt, — aus dem Besitze des Cavaliere Vinci zu Fermo — trägt am ausgesprochendsten diesen Charakter. — Ueberreste aus der Sakristei von San Agostino zu Monte San Martino und ein Kirchenbanner aus der Unterkirche zu Sarnano mahnen stark an den Manierismus seines Lehrers Giovanni Boccati. —

Die Kirche San Pellegrino bei Gualdo Tadino besitzt ein Altarwerk,

das in der Mitte die Madonna mit dem Kinde, verehrt von Engeln, zeigt. Zu den Seiten stehen die hhl. Philippus und der Erzengel Michael, Jakobus und Pellegrinus; in der Giebelung sehen wir noch Gott Vater zwischen vier weiteren Heiligen. Unten lesen wir folgende Inschrift mit der Jahreszahl und dem Namen des Bestellers: «Tempore Domini Agnelli Francisci de Gualdo MCCCCLXV.» — Dieses Bild läßt uns den Girolamo als stark im Banne des Matteo da Gualdo erkennen, welch letzterem Maler wegen der Aehnlichkeiten es sogar lange Zeit fälschlich zugeschrieben war. — Alles in allem ist wohl zweifellos die Malerschule von Camerino die wenigst selbständige und überhaupt wenigst entwickelte von sämtlichen umbrischen. Nicht einmal mit den künstlerisch unbedeutenden von Gualdo und von San Severino steht sie auf der gleichen Stufe. —

ANFAENGE UND ERSTE ENTWICKELUNGSPHASEN DER SCHULE VON PERUGIA.

— —

DIE Wurzel der Kunst von Perugia deutet hinwiederum auf sienesische Pflanzung. Wir wissen, daß zwei Altsienesen dort Werkstätte und Schule errichtet hatten: Vigoroso und Meo da Siena. (Cf. Mariotti: Lett. pitt. p. 42f.) Letzterer, der als Sohn des Guido gilt, kam 1319 nach Perugia. Damals malte er unter anderem für die Kirche zu Montelabate jene Madonna mit Heiligen und Engeln, die heute in der Pinakothek zu Perugia verwahrt wird und als echtes sienesisches Trecentowerk durchaus charakteristisch ist. — Nach solchen Feststellungen kann es nicht mehr verwundern, daß der Peruginer primitive Malerei in vielen wesentlichen Beziehungen sienesischen Charakter trägt. Hier könnte zunächst wieder auf Arbeiten verwiesen werden, wie solche, die schon früher unter dem Kapitel: «Umbrische Monumentalmalerei im Trecento» besprochen wurden, so auf die Klosterfresken aus dem Leben der hl. Landgräfin Elisabeth von Thüringen, jetzt in der Galerie zu Perugia, an das noch an früherer Stelle erwähnte Triptychon im Besitze des Monsignore Marzolini, u. s. f. In alten Peruginer Fresken zu «San Francesco» und zu «San Domenico» waren sienesische Einwirkungen zu konstatieren. Daneben waren denn bald auch Malereien von vorzugsweise florentinisch beeinflußten einheimischen Künstlern zu bemerken, so ebenfalls in «San Francesco», sowie zu «San Fiorenzo,» besonders in Ueberresten des dortigen Kreuzgangs.

Erst im beginnenden Quattrocento vernehmen wir in der Kunst Perugias selbständige Aeußerungen. Im Laufe dieses Jahrhunderts erstehen daselbst künstlerische Individualitäten, die weitergehende Beachtung finden dürfen, und die ein gesteigertes Interesse auf die Lokalschule von Perugia lenken.

An ihrer Spitze schreitet Benedetto Bonfigli. Dieser Künstler hat keineswegs nur aus der Kunstquelle seiner umbrischen Vorfahren seine Anregungen geschöpft. Florentiner und Sieneser Einflüsse hatte er nicht minder Gelegenheit auf sich einwirken zu lassen. In seinen frühesten Bildern wiegen umbrische und sienesische Motive vor, dann werden florentinische steigend mächtiger. Als der Florentiner venezianischer Abstammung Domenico Veneziano, dann dessen großer Schüler Piero della Francesca, der Umbro-Florentiner, in Perugia arbeiteten, konnte sich Bonfigli des gewaltigen Eindrucks, den ihre Werke auf ihn machten, nicht erwehren. Und die Anregungen, die er vorher Werken anderer Umbrer, eines Niccolo Alunno, eines Giovanni Boccati, eines Matteo da Gualdo, oder Malereien von Sienesen, der Lorenzetti, eines Benvenuto di Giovanni, der Taddeo und Domenico di Bartolo, der Meister von Campo Santo zu Pisa entlehnt hatte, traten immer mehr zurück gegenüber jenen, die er von den beiden Vertretern der florentiner Art empfing. Durch Vermittelung dieser wurde Benedetto dann wieder mit der Kunstweise eines fra Angelico und eines fra Filippo vertraut. — Die ausgedehnte Tätigkeit unseres Malers umspannt hauptsächlich die Jahre 1453 bis etwa zu Ende des Jahrhunderts. An einigen charakteristischen Bildern mag uns das Hauptsächliche seiner Art offenbar werden.

Im Quattrocento wüteten wiederholt Pestseuchen in Italien. Als Strafgericht Gottes nahm man solche verheerenden Epidemien oft hin. Durch Prozessionen suchte man die Gottheit zu versöhnen, auf daß sie mit der Geißelung des Volkes einhalte. Auf den Fahnen, die bei diesen Bittgängen durch die Straßen getragen wurden, war der Herr als Geißeler des sündigen Volkes, als strafender Richter, als Blitzeschleuderer gegeben. Meist sehen wir als solchen Gott Vater selbst in mittelalterlichen Darstellungen mit einem Bündel Pfeilen, Christus aber oder die Gottesmutter, auch andere Heilige treten fürbittend dazwischen, suchen den Allvater zu besänftigen. (Man vergleiche hierzu: Pestblätter des fünfzehnten Jahrhunderts, herausgegeben von Paul Heitz, Text von W. L. Schreiber, Heitz, Straßburg, 1901.) An solchen Wiedergaben des göttlichen Zornes versuchte sich nun auch Benedetto Bonfigli mehrfach. —

In der Kirche Santa Maria Nuova zu Perugia befindet sich ein solcher Gonfalone (s. Abb. 40). Nicht Gott Vater, wie meist in den sogenannten Pestblättern, sondern Christus, der Weltenheiland, schwebt, von festlichem Gewand umhüllt, majestätisch in den Lüften. Die erhobene Rechte, auf der das Wundmal ersichtlich ist, hält einen Pfeil, zum schleudern bereit, die Linke trägt drei weitere Pfeile. Neben ihm und unterhalb des göttlichen Richters walten die Himmelskönigin und Sankt Paulinus, sowie die Heiligen Benedikt

und Scholastika als den göttlichen Zorn besänftigende Fürbitter; sie weisen mit Händen und Gebärden auf das demütig flehende Volk, das in großen Scharen zwischen den beiden zuletzt genannten Heiligen kniet. Schon sehen wir dann angedeutet, wie das Bitten erhört wird. Oberhalb der Köpfe des flehenden Volkes vertreibt ein Engel mit einem Speere den Tod. Im Hintergrunde ragen die Türme von Perugia empor. Zu Seiten des Heilands, gleichsam als dessen Gefolge, sehen wir zahlreiche Engel mit den Leidenswerkzeugen, wie Kreuzesholz, Rohr, Schwamm, Hammer, Gefäß mit Galle und Essig, Säule der Geißelung, Strick, Leiter, Dornenkrone, endlich Sonnenscheibe und Mondsichel als Vertreter der bei dem Tode Christi trauernden Natur. Eigenartig wirken die oberhalb und an den Seiten der Umrahmung angebrachten Herzen. Die mannigfachen Symbolismen in diesem Bilde sprechen für eine Anlehnung an die diesbezügliche Art des fra Angelico. Der allegorische Charakter der Darstellung, die Architektur-Motive weisen auf Vorbilder bei den Sienesen, so bei den Lorenzetti, hin. Wuchs und Physiognomie der Figuren, besonders auch das Heilandsideal des Bonfigli gehen auf Domenico Veneziano und zumal auf dessen Schüler Piero della Francesca zurück. Wie ferner z. B. das Gewand dem Herrn umgeworfen ist, den rechten Teil des Oberkörpers, Brust und Seitenwunde völlig frei läßt, ist genau dem aus dem Grabe erstehenden Christus in Pieros «Auferstehung» zu Borgo San Sepolcro nachgebildet. Die reiche Musterung, Verbrämung des Heilandsgewands ist daneben wieder den Sienesen, etwa einem Taddeo di Bartolo, abgelauscht.

Vielfach wurden in der Werkstätte des Benedetto die Wiedergaben des göttlichen Zorns mit der Idee der mater misericordiae — oder Schutzmantelbilder zu einheitlicher Darstellung vereint. Die Bruderschaft von San Francesco al prato zu Perugia besitzt hierfür ein charakteristisches Beispiel auf einem Gonfalone. Die überragende Figur der Darstellung wird die schützend ihren Mantel über die zahlreichen, betenden Gläubigen ausbreitende Madonna (s. Abb. 41). Eine Krone schmückt ihr Haupt. Im Glorienschein lesen wir die Worte: «Ave Maria gratia plena»; ihr Gewand ist wieder üppig gemustert nach sienesischer Art. Die Gottesmutter umgeben acht Heilige: drei Bischöfe und die Heiligen: Bernardinus, Franziskus, Laurentius, Petrus Marthyr und Sebastian. Bei der Gestaltung der beiden letzten Heiligen zeigt sich der Maler als starker Realist: Der Sebastian ist in unästhetischer Weise völlig gespickt mit Pfeilen, und dem Petrus Marthyr steckt das große Messer übermäßig tief im Kopfe, aus dem dicke Blutstropfen hervorquillen. Ueber der Madonna ist der in kleiner Gestalt gegebene, zornentbrannte Heiland im Begriffe Pfeile losschwirren zu lassen. Die zwei Engel zu den Seiten wollen mit dem

Schwerte dreinschlagen. Im Untergrunde sehen wir wiederum das Stadtbild von Perugia. Im Stadtberinge knieen betende Gestalten. Vor der Stadt tritt der Tod auf Leichen. Ein Engel ist im Begriffe, ihn mit einem Speere zu verscheuchen. Eine Frauensperson und zwei Krieger versuchen sich dem Tode durch Flucht zu entziehen; ein dritter schreitet gerade durch das entferntere der beiden Tore, die an jeder Seite mit dem Löwen, dem Wappen von Perugia, geschmückt sind. Auf der anderen Seite wandert eine Familie aus; wir sehen den Vater, der eine Lanze zum Schutze trägt, die Mutter mit einem Korbe auf dem Kopfe und einem größeren Knaben. Vor dem Vater trabt ein Maulesel mit zwei ovalen Körben auf seinem Rücken. In diesen Körben — und das ist das originellste Motiv des ganzen Bildes — liegt je ein Wickelkind. Die Architekturmotive, dann die Vorliebe für gern angewandte genrehafte Züge, das diesbetreffende Erzählen kleiner Details lassen wieder auf sienesische Anregungen schließen. An Ambruogio Lorenzettis Folgen des guten und des bösen Regiments im Stadthaus zu Siena, an manches der breit gemalten Epik im «Eremitenleben», im «Triumph des Todes» auf dem Campo Santo zu Pisa werden wir erinnert. —

Gleichbedeutende Malereien wie auf der Bruderschaftsfahne von San Francesco al prato wurden im Atelier des Benedetto Bonfigli, wie gesagt, mehrfach ausgeführt. — In einer Darstellung im Rathaus zu Corciano halten den die Gläubigen schirmenden, ausgebreiteten Mantel Mariens an den Ecken zwei Engel. In dem Mantel stecken einige Pfeile, die der Herr in seinem gerechten Zorn geschleudert hatte, und die der Schutzmantel Mariens abwehrend aufhielt. —

Eine Fahne in San Fiorenzo zu Perugia zeigt die heilige Jungfrau von Engeln getragen. Vor sich hält sie das Jesukind, das auf einem Korbe voller Rosen steht. Das also zur Verehrung gebotene Kindlein streckt, so scheint es, die beiden Aermchen nach uns aus, und bei näherem Zusehen erkennen wir in den kleinen Händen bereits die späteren Wundmale. Hier erweist sich unser Maler also wieder als Symboliker, wie diese Darstellung überhaupt tiefsinniger Poesie nicht entbehrt. — Ein großer Gonfalone aus «San Bernardino», jetzt in der Pinakothek zu Perugia, zeigt den Heiland groß, von Engeln umschwärmt, wie er den heiligen Bernardin segnet. Eine Ansicht von Perugia, im Untergrunde, ein Gebäude mit der Inschrift: «Augusta Perugia 1455», zwei Szenen aus der Legende des heiligen Bernardin sind ferner in die Darstellung aufgenommen, die sich stilistisch von jener zuerst besprochenen in Santa Maria Nuova zu Perugia kaum unterscheidet.

Verschiedentlich konnten wir in der Kunstweise des Bonfigli einer

Neigung zum Symbolismus begegnen. In keinem Bilde des Meisters aber erscheint sie so ausgesprochen, wie in einem des «Mannes der Schmerzen» in der Pinakothek zu Perugia (s. Abb. 42). Im Sarkophag, vor dem Kreuzesholz stehend, ragt die Gestalt Christi hervor. Sehr hat sich der Künstler diesmal bemüht den Ausdruck tiefen Leidens dem Antlitz des Erlösers glaubhaft einzuprägen. Wir erkennen ferner in diesem Bilde wieder den realistischen Zug des Malers, wenn wir beobachten, wie stark das Blut aus den Wundmalen der Hände, der Seite, sowie das dornengekrönte Haupt herabrieselt.

Geradezu aber als seltenes Stück in der Kunstgeschichte verdient das Bild inbezug auf seinen überreichen Symbolismus, durch den die ganze Leidensgeschichte des Herrn hier angedeutet ist, bezeichnet zu werden. Nicht fra Angelico, von dem unser Meister den Symbolismus entlehnt hat, noch irgend einer der nordischen Symbolisten ist in der Darstellung der «Waffen Christi» jemals so weit gegangen, hat mit weitschweifender Phantasie so vielerlei Andeutungen des bitteren Leidens zusammengefaßt wie hier Benedetto Bonfigli. Vom Beschauer links oben beginnend sehen wir: die Köpfe Petri und der Magd, andeutend, wie der Apostel der Magd gegenüber gerade den Heiland verleugnet, darunter eine den Backenstreich gebende Hand, eine Hand mit einem Beutel voll Geld für den Verräter, einen den Herrn anspeienden Kopf, den Knauf eines Schwertes, — das Schwert ist in den Schaft des Kreuzesarms gesteckt, — hinweisend auf die Szene mit Malchus: (Als Petrus dem Knechte das Ohr abgeschlagen hat, heilt Jesus es wieder an und gibt dem Petrus Befehl, das Schwert wieder in die Scheide zu stecken.) Darunter erblicken wir die schwörende Hand Petri, gemahnend an die wiederholte Verleugnung des Herrn, dann Leiter, Lanze, Nagel, Hammer, des Judas Kopf und Hals an einem Stricke erhängt; in nächster Nähe sehen wir zwei Hände, und zwar läßt die eine in die andere Geldstücke gleiten; so verlieh also der Judaslohn kein Glück und verhinderte nicht den Selbstmord des Verräters. Auf dem Sarkophagesrand steht der Kelch «des Leidens»; von dem Blute der Wunden mag mancher Tropfen hineinspritzen. Auf dem Sargrande derselben Seite liegt noch das Gewand des Heilands, dabei liegen die Würfel, mit welchen die Schergen um den Besitz desselben losten. Nun wenden wir uns zur anderen Seite des Kreuzes; da erkennen wir denn ganz oben die sich verfinsternde Sonnenscheibe, die Mondsichel wieder als Vertreter der bei dem Tode des Erlösers trauernden Natur, darunter zwei Laternen, auf den dunkeln Abend im Oelgarten hinweisend, dann Arm und Hand des Apostels Petrus, wie er mit dem Schwerte das Ohr des Malchus abschlägt, ferner eine Hand

mit einem Rohrstock, dem Heiland die Dornenkrone in das Haupt schlagend. Weiter sehen wir ein gabelförmig zulaufendes, langes Gerät, das den mit Galle und Essig getränkten Schwamm hält, die Geißelsäule und, über den Querarm des Kreuzes gelegt, Geißeln mit dreifach verknoteten Strick-Enden. In Erinnerung daran, daß Petrus den Herrn noch ein drittes Mal verleugnete, bevor der Hahn zweimal krähte, steht auf dem gleichen Querbalken des Kreuzes auch dieser Hahn. Etwas tiefer entdeckt man eine Zange, zuunterst endlich über einer Schale die Hände des Pilatus, der sie «in Unschuld» wäscht nebst der Hand eines Dieners, der aus einer Kanne Wasser darüber gießt. — Wo wäre sonst noch das ganze Leiden Christi in bloßen symbolischen Andeutungen so ausführlich erzählt? —

Ein bisher noch nicht genügend gewürdigtes Moment in der Kunst des Benedetto Bonfigli ist der ausgeprägte Sinn für Vertiefung in den Darstellungsinhalt, zumal für Versenkung in das bittere Leiden Jesu. Einen ähnlichen der umbrischen Art sonst ferne liegenden Ausnahmefall lernten wir schon in der Schule von Gubbio kennen, in der Kunstübung des Domenico di Cecco. Beiden Malern mag die aus dem Tiefsten eines mitleidenden Herzens sich ringende, in das Tiefste des Herzens dringende Kunst des Klosterbruders von San Marco zu Florenz, des fra Angelico, solche Anregungen besonders auch inbezug auf die symbolistische Darstellungsweise, gegeben haben. Man vergesse aber auch nicht, daß damals eine Zeit ernsterer Bußgesinnung für Viele in Italien anbrach, daß ein Kardinal Dominici die Klöster in Toskana und in Umbrien reformierte, daß Bonfigli das Auftreten des Dominikanerpriors Girolamo Savonarola noch erlebte, dessen erschütternde Bußpredigten in Florenz, wie sonstwo, auch in Umbrien, bedeutenden Eindruck hervorriefen. Welchen Einfluß z. B. übte Savonarola nicht auf eines Botticelli Kunst!

Als aus solchen Eindrücken heraus entstanden, sind auch etliche Bilder des Benedetto Bonfigli zu verstehen, so das eben besprochene, so ein anderes in der Kirche San Pietro dei Cassinensi zu Perugia (s. Abb. 43). Auf einer Bank sitzt die mater dolorosa und hält auf dem Schoße den Leichnam des göttlichen Duldersohns. Schmerzvollen Ausdrucks ist ihr Antlitz jenem des Heilands nahe zugewandt, so daß sich die Gesichter fast berühren. Links von der Pieta steht der heilige Bernhard, rechts sitzt an einem Schreibpulte der heilige Hieronymus; zu seinen Füßen liegt, wie üblich, ein Löwe. —

Farbentechnik, Figuren und Gewandungen gemahnen hier an Domenico Veneziano, ebenso der gemusterte, große Teppich, der an der Hinterwand hängt; das letztere Motiv, das auch in der Schule von Gubbio ein-

gebürgert und bei fra Angelico beliebt war, stammt in letzter Instanz von den Sienesen her. Das darf ebenso von der Gestaltung des kleinen Engels gesagt werden, der auf den heiligen Hieronymus zufliegt. Der Namenszug der Heiligen ist in ihrem Glorienschein zu lesen, was wir in Umbrien sonst selten, bei fra Angelico aber sehr häufig finden. Im Scheine des Heilands, dem, wie bei fra Angelico, das Kreuzessymbol eignet, und der Gottesmutter stehen statt der Namen auf ihren Seelenzustand und auf ihr Leiden bezügliche lateinische Aussprüche. Desgleichen ist an der Wand oberhalb des Teppichs die Prophezeiung Simeons zu lesen, daß Mariens Seele ein Schwert durchdringen werde. Gerade diese Inschriften nun beweisen uns, wie es dem Maler mit dem Inhalt des Dargestellten ernst war, wie er auf den Beschauer, gleichsam läuternd, einwirken wollte. Wegen manches Grobzügigen in dem vielleicht etwas schnell gemalten Bilde hat man die «letzte Hand» daran einem Schüler des Bonfigli, etwa dem Ludovico d'Angeli, zuerkennen wollen. Einzelheiten weisen mir jedoch zu bestimmt gerade auf Eigentümlichkeiten des Benedetto selbst hin, so der oft erwähnte Realismus in der Darstellung des blutenden Heilandes. Man beachte z. B. wie stark das Blut aus der Seitenwunde strömt, längs des Körpers, durch den die Hüftpartie umhüllenden Schurz hindurch, über das Bein hin, bis es sich in jenes mischt, das der Fußwunde entquillt. Mit großer, ins Detail gehender Vorliebe hat der, — wie wir aus den Darstellungen des göttlichen Zornes schon wissen, — gern genremäßig werdende Künstler das Pult des heiligen Hieronymus gemalt mit geöffneter Schublade und geöffnetem Seitenschranke, die geschlossenen Bücher darin, die geöffneten oberhalb des Pultes, Tintenfaß und Federhalter, all dies äußerst charakteristisch für Bonfigli. —

Das Talent unseres Meisters für episch breite Erzählung, für Anhäufung und gern detaillierte Behandlung genremäßiger Züge, das wir hier antrafen, begegnet uns dann noch in einer Anzahl weiterer Werke des Malers, besonders in drei Bilderserien mit Szenen aus dem Leben der hhl. Ludwig, Herkulan und Bernhardin in der Galerie zu Perugia, worauf hiermit nur noch hingewiesen sein mag. An zahlreichen Arbeiten Bonfiglis waren häufig Schülerhände und jüngere Kräfte beteiligt, so in den Bernhardinszenen im weiten Umfange Fiorenzo di Lorenzo, dessen Eigenarten S. Weber hier nachweist. Im übrigen weisen alle diese Bilder wieder jene zahlreichen, von den verschiedensten Seiten herrührenden Anregungen auf, die gelegentlich der zuerst besprochenen Gemälde Bonfiglis schon namhaft gemacht wurden. Was aber diese Malereien von den aus den verschiedensten Stilelementen zusammengewürfelten anderer z. B. eines Matteo da Gualdo, besonders der Boccati unterscheidet, ist die Tatsache, daß hier,

bei Benedetto Bonfigli, ausgesprochene künstlerische Veranlagung den aus florentinischen, sienesischen und umbrischen Erfahrungen gewonnenen Kunstprodukten doch ein einheitliches, individuell verarbeitetes Gepräge verleiht.

Auf also geebnetem Boden konnte die umbrische Kunst, insbesondere die Lokalschule von Perugia, wieder einen Ruck nach vorwärts tun. Nun ist aber in Bonfiglis Schaffen ein wichtiges Faktum nicht zu leugnen, daß nämlich in dieses Malers Kunstbildung die florentinischen Elemente und nicht die umbrischen Elemente an erster Stelle stehen. Das ist nicht zu verwundern; reine Florentiner, dann ein völlig florentinisch gedrillter Umbro-Florentiner waren seine hauptsächlichsten, einflußreichsten Lehrmeister in seinem künstlerischen Werdegang. Trotzdem fiel er keineswegs, wie etwa der Meister von San Sepolcro, aus unserer Studie, die nur die reine umbrische Kunst untersuchen soll, heraus. Die umbrischen Stilelemente sind, wenn auch nicht an erster Stelle, wenn auch oft latent, so doch — z. B. der Stimmungsgehalt — in vollem Umfange in seiner Kunst enthalten. Gefahr war indes in Verzug, daß die Malerei Perugias, auf solchen Pfaden weiter geführt, die heimische Art auf eigenem Boden verloren hätte; doch da trat der Mann auf, der nicht minder begabt als Bonfigli, nicht weniger seine Anregungen von den verschiedensten Seiten nehmend, nicht weniger selbständig, persönlich, individuell verarbeitend, jedoch die umbrische Eigenart bestimmt an erste Stelle setzte: Fiorenzo di Lorenzo. —

Man nimmt an, daß Fiorenzo di Lorenzo zunächst bei Niccolo Alunno dann bei Benedetto Bonfigli seinen ersten künstlerischen Unterricht genossen hat. Stilistische Aehnlichkeiten scheinen diese Annahme zu bestätigen. Gerade die in des Alunnus Kunst charakteristische spezifisch umbrische Eigenart erfährt durch Fiorenzo wesentliche Vervollkommnung. Endlich kann die Vermutung nicht von der Hand gewiesen werden, daß solche tüchtige Talente wie Perugino und selbst Pinturricchio, — auch wenn diese in manchem wiederum an ihn sich angeschlossen haben — selbst trotz größerer Jugend ihrerseits auf Fiorenzo nicht ohne Einfluß geblieben sind. Sinn für Holdseligkeit und Anmut, für zartsinnige, seelenvolle Stimmung nicht ohne einen leichten Hang zum Träumerischen hin, ist in der Kunst dieses Malers unschwer erkennbar. Ist der gefundene Ausdruck hierfür dem offenbar erstrebten Ziele nicht immer adäquat, war er weiterer Vervollkommnung durch Perugino, in höchster Vollendung durch Raffael, noch sehr wohl fähig, das bereits von di Lorenzo Erreichte beweist erfreuliche Fähigkeit und vermag den Beschauer im vom Künstler gewollten Sinne zu erwärmen.

Ein Bild, das uns dartut, daß Anmut und poesievolle Stimmung ein hauptsächliches, zu erstrebendes Ziel im Schaffensdrang unseres Meisters war, besitzt die Pinakothek zu Perugia. Aus einer köstlichen Schale voller saftiger Früchte ragt ein mit Früchten und Blumen reich durchsetzter, mächtiger, großer Aehrenkranz. Derselbe umwindet das Kniebild der Himmelskönigin mit dem göttlichen Kinde, umschwärmt von einem Kreise holder Seraphim (s. Abb. 44). Zu Seiten der Vase sind noch Kopf und Hals zweier weiterer, größerer Engelsgestalten sichtbar. Wenn Sinn für Anmut als ein integrierender Bestandteil umbrischer Kunstauffassung gilt, so ist Fiorenzo di Lorenzo vielleicht der erste Umbrer, der mit Vorbedacht und konsequent alle seine Gestaltungen unter diesem Gesichtspunkte zu schaffen bestrebt war. Wohl mag man inbezug auf den Madonnentypus auch den Niccolo Alunno von Foligno als einen Förderer der umbrischen Kunstweise nach der Seite des Holdseligen, Anmutigen hin preisen, aber, wie gesagt, nur inbezug auf Maria, auch hier nicht immer; seine Heiligengestalten dagegen, selbst seine Engel sind oft direkt abstoßend, direkt häßlich. Ganz wesentlich bedeutender ist das Verdienst des Fiorenzo. Bei ihm ist j e d e Gestalt aus dem Bestreben heraus anmutig zu wirken, entstanden. Damit ist noch nicht behauptet, daß dieses Bestreben in allen Fällen als völlig gelungen gelten darf; aber das konsequente Bestreben ist offenkundig; das soeben erwähnte Bild in der Galerie von Perugia ist dafür charakteristisch. Nicht nur ergötzt uns freundliche Anmut im Antlitz der Madonna; solch ein holdes Jesukindchen, wie das, welches hier auf dem rechten Kniee der heiligen Jungfrau — nach sienesischem Vorbild — steht, ist uns vorher in der umbrischen Kunst noch nicht begegnet; anatomisch so richtig, mit so schönen Linien des Körperchens sahen wir noch keines gebaut, wenn auch die Fettpölsterchen an den Beinchen wulstiger und zahlreicher sind als nötig wäre. Echt kindlicher Reiz vor allem spricht aus dem vollen frischen Gesichtchen mit den treu blickenden kleinen Augen.

Und alle die kleinen Seraphim haben etwas Liebes, Drolliges in ihren frischen Gesichtchen mit den kräftigen Pausbacken. Alle schauen verschieden drein; keineswegs sind sie über «einen Kamm geschoren»; sie sind alle verschieden mit Liebe frisiert. Ganz anders muten die beiden größeren Engelsköpfe unterhalb des Kranzes an; ein Anflug von Träumerei spielt in ihren Zügen. Edel und vornehm, aber auch sentimental und schwermütig wie jene des Duccio in seiner Maiestas sehen sie aus. An der Verfeinerung des umbrischen Engelstypus hat Fiorenzo in ganz hervorragender Weise mitgearbeitet. Seine Engelsgestalten, wie sie besonders in den Triptychen zu Perugia und London Maria umschwärmen, sind hierfür ebenfalls sprechende Beweise.

Und vielleicht ist es nicht zuviel gesagt, wenn man die Behauptung wagt: Gerade bei des Fiorenzo di Lorenzo Madonnen, Christkindlein und Engeln empfinden wir das als leise Ahnung, was uns später bei einem Raffael in hoher tatsächlicher Vollendung ergreift. — In diesem Zusammenhange verdient vor allem noch ein Madonnenbild aus der Servitenkirche zu Perugia, jetzt in der Pinakothek daselbst, Erwähnung. Die Gottesmutter, auf Wolken thronend, von zwei Engeln verehrt, betet das auf ihrem Schoße ruhende göttliche Kind an; zu den Seiten sehen wir die Heiligen Franz von Assisi und den Lieblingsjünger, Petrus und Benediktus, in den zu dem Bilde gehörigen Giebelungen: Gott Vater, die Verkündigungsfiguren und weitere Heilige. — Der Graf Ugo Salvatori zu Perugia besitzt ein kleines Gemälde unseres Meisters. Der Heiland steht auf einem Kelche, umschwärmt von einem Seraphimkranze. Das Streben nach Anmut der Erscheinung, poesie- und weihevoller Stimmung fällt auch in diesen Bildern auf. —

Die Kirche San Francesco zu Montone verwahrt von di Lorenzo eine Darstellung des göttlichen Zorns in der Art des Benedetto Bonfigli. Maria zwischen sechs Heiligen sucht mit ihrem Mantel die Gemeinde vor den Pfeilen zu schützen, die der erzürnte Heiland schleudert. Zwei wohl gelungene, holdselige Engel flehen ihn ebenfalls an. Unten sehen wir — Bonfigli ist getreu nachgeahmt — Montone mit dem Kastell Fortebraccio; der Tod fleucht von dannen. Inhaltlich ist die Malerei dieses Gonfalone «sklavisch» abhängig von Bonfigli; in der Ausführung aber ist Fiorenzos reinere umbrische Art überall erkenntlich. Der seinem Meister alles absehende Genosse in di Lorenzos Werkstätte, Bartolommeo Caporali, mag an der Arbeit mitbeschäftigt gewesen sein, wird sie aber schwerlich, wie Weber (op. cit. 120) das anzunehmen scheint, selbständig, ohne seines Lehrers Angaben und Mitwirkung ausgeführt haben. Dasselbe dürfte von drei anderen Gemälden gelten, welche die Eigentümlichkeiten des Fiorenzo di Lorenzo aber teilweise in etwas schwächerer Durchbildung zeigen. Eines derselben besitzt die Kirche San Francesco zu Corciano und ist dort fälschlich als ein Bonfigli bezeichnet. Die Madonna, die das Jesukind trägt, wird von zwei Putti, vier musizierenden Engeln und vier Heiligen verehrt; unterhalb ist noch ein Putto mit zwei Wappen; das eine ist das von Perugia. Das zweite der drei Bilder besitzt Monsignore Nazzareno Marzolini zu Perugia und zeigt den büßenden heiligen Hieronymus in einer felsigen Landschaft. Das letzte Bild endlich befindet sich in der Pfarrkirche von Civitella d'Arna bei Perugia. Die von zwei Engeln verehrte heilige Jungfrau mit dem göttlichen Knaben hat zur Seite den Täufer und den heiligen Sebastian.

Wieder höhere Qualitäten beweisend, das heißt: zweifellos von der Hand des Fiorenzo di Lorenzo allein sind dagegen drei Darstellungen, die das Stadthaus zu Perugia besitzt: Madonnen mit dem Kinde, von Engeln umschwärmt, und eine «Anbetung der Hirten».

Die gewöhnlich als ein Hauptwerk des Fiorenzo betrachtete «Anbetung der hhl. drei Könige», daselbst, ist nicht von ihm. Was in dem Bilde stilkritisch für Fiorenzo und gegen Perugino spricht, hat Weber in seiner fleißigen Spezialstudie (op. cit. 101 seq.) mit viel Geschick zusammengetragen. Nach einem aufgefundenen urkundlichen Beleg ist das Stück aber 1521, also nach dem Tode des di Lorenzo entstanden, und zwar sicherlich durch einen seiner begabtesten, seiner Eigenart sehr treu folgenden Schüler, der aber nicht Perugino war. Ich möchte den Ingegno in Vorschlag bringen, da in der Ausführung manche Züge ganz auffällig an einen hauptsächlich al fresco malenden Techniker gemahnen.

Gleiche hohe Fähigkeit wie die Madonnen zu Perugia zeigt eine Tafel des Fiorenzo in San Francesco zu Diruta: Gott Vater in Glorie zwischen den Heiligen Romanus und Rochus, zwei prächtigen Gestalten Die vier zuletzt genannten Bilder weisen einen recht hohen Gehalt an Stimmung, Empfindung und Anmut auf. Weitere Bilder mit dem Darstellungscharakter des Fiorenzo di Lorenzo, wohl sicher aus dessen Werkstätte stammend, teilweise jedoch von dessen Gehilfen Bartolommeo Caporali und Ludovico de Angelis ausgeführt, finden sich noch in Perugia (Galerie; Sakristei von San Agostino, San Giorgio), Terni, (San Francesco), Ravenna, (Galerie), Rom, (Quirinal; Santa Croce in Gerusalemme), Berlin, (Kaiser Friedrich-Museum), Karlsruhe, (Museum), in Sammlungen zu Liverpool und Madrid.

Schon war die Zeit herangebrochen, in welcher der Einfluß des jungen Perugino immer mächtiger wurde. Die Kunstbeflissenen Umbriens, zumal Perugias, scharten sich um den neuen Stern. Die Werkstätten der anderen zeitgenössischen Künstler leerten sich; bei jenem konnte man mehr lernen, konnte man mächtigere Eindrücke empfangen. Trotzdem gibt es eine Anzahl Maler, die dem Einfluß eines Perugino wenn auch nicht völlig so doch in vieler Beziehung entraten sind und weit eher als Schüler des Fiorenzo di Lorenzo, beziehungsweise als von ihm in erster Linie abhängige Künstler in Betracht kommen. Hierhin gehörten die erwähnten Caporali und de Angelis. Wir nannten schon eine Anzahl Bilder, die vom ersteren herrührten oder doch unter seiner Mitwirkung entstanden, und welchen eine Darstellung von Christus und Maria in Glorie hier angefügt sein soll; sie waren nicht anders wie als «schwacher Abglanz» der Werke des Lehrers Fiorenzo zu charakterisieren, an dessen

Art sich Bartolommeo Caporali und später dessen Sohn Giovanni Battista, in allen Fragen hielten. Dagegen stellt die Kunst des de Angelis, der auch eine Zeitlang in Bonfiglis Werkstätte arbeitete, einen Kompromiß gleichsam der Richtungen des Benedetto und des Fiorenzo dar. Sein Altarbild des segnenden Christus mit vier Heiligen und mit der Inschrift: «A. D. MCCCCLXXXIIII Ludovicus Angioli fecit» im Dom zu Perugia ist hierfür charakteristisch. In den Jahren 1481—1506 ist er in der Malergilde von Perugia erwähnt.

Ein Maler aus Perugia, der erst in der Werkstätte des Fiorenzo di Lorenzo gelernt hat, frühzeitig aber nach San Severino verzog und dort seinen Stil merklich veränderte, ist Bernardino di Mariotto. In einigen Jugendwerken dieses Meisters tritt uns Fiorenzos Art entlehnte, echt umbrische Anmut und Stimmung unbefangen und erfreulich entgegen, so in einer kleinen Tafel der Madonna mit dem Kinde zwischen den hhl. Hieronymus und Sebastian im Besitze des Grafen Giuseppe Conestabile della Staffa zu Perugia, in einem Bilde der Gottesmutter mit ihrem Knaben, umgeben von einer Seraphimglorie, in der Sakristei des Domes zu Gualdo Tadino, in einer Krönung Mariä angesichts der Dreieinigkeit im Museo Piersanti von Matelica, in einer Standarte mit der mater misericordiae, den hhl. Antonius Abbas und von Padua, die Bruderschaftsmitglieder empfehlen, in der Kirche San Antonio zu Bastiano, und, am frischesten, in einer Kreuzigung mit der mater dolorosa und dem Lieblingsjünger, sowie dem das Kreuzesholz umfassenden hl. Franziskus im Louvre zu Paris. Als Bernardino di Mariotto dann später in San Severino merkwürdiger Weise der dortigen eklektischen Schulmanier Geschmack abgewann, gab er das Beste seiner früheren Kunstauffassung, sozusagen alles, was er von Fiorenzo di Lorenzo empfangen hatte, unbedenklich preis und änderte seinen Stil derartig, daß man es kaum für möglich halten sollte, daß Frühwerke und Spätwerke von derselben Hand herrühren. Die Art der Sanseveriner Eklektiker wird von ihm aufgenommen, besonders die von diesen bereits übertriebenen Eigentümlichkeiten der sienesischen Quattrocentisten, die Vorliebe für reiche Farbenpracht, starke Verwendung von Gold, Luxus im Kostümlichen. Und da, wie schon wiederholt erwähnt, Bilder von Crivelli mit verwandten Tendenzen damals vielfach in Umbrien, in den Marken sich befanden, hat di Mariotto auch an des Venezianers Werken neu gelernt und entsprechende Züge nachgeahmt. Unter diese Kategorie von Werken des di Mariotto fallen die folgenden: eine «Verkündigung» und eine «Kreuzabnahme» in der städtischen Pinakothek zu San Severino. Die Kirche der Franziskaner-Konventualen in der Republik von San Marino, verwahrt

eine Darstellung der Pieta, welcher die heilige Veronika mit dem Schweißtuch beigefügt ist; zu den Seiten sind die hhl. Franziskus und Apollonia gegeben, in der Lunette: Gott Vater und in den Predellen: vier Heilige und Gruppen von Mönchen, Nonnen und Gläubigen vor einer Landschaft. Die beiden zuletzt genannten Bilder mögen die ersten gewesen sein, die unser Maler in San Severino ausführte, denn sie zeigen außer Eigenheiten des neuen Stils noch Anklänge an di Lorenzo, auch an Bonfigli, alle anderen nicht mehr. Eine «Madonna mit dem Jesukinde, dem Johannesknaben und zwei Heiligen», eine «Madonna mit Engeln und Heiligen, sog. Verlobung der heiligen Katharina», eine «Krönung Mariä», alle drei Stücke in der Galerie zu Perugia, sowie «Maria mit dem Kind» mit Vöglein, Früchten und Blumen im Dudley-House zu London stammen aus der San Severiner Zeit des Künstlers.

SCHULE VON ASSISI.

ASSISI war die Geburtsstätte des Franziskanertums. Wie aus der Franziskanerbewegung heraus die neue Kunst der Renaissance erstand, wie, da es den Umbrern an künstlerischen Individualitäten mangelte, andere Staaten die ersten Apostel dieser neuen Kunst entsandten, Florenz: Cimabue und Giotto, Siena: Martini und Lorenzetti, wie diese das Heiligtum des heiligen Franziskus, die herrliche Doppelkirche zu Assisi, mit den schönsten Früchten ihrer Kunst dann schmückten, wie diese Kunstdenkmäler hinwiederum auf die nachfolgenden umbrischen Künstlergenerationen beeinflussend wirkten, — ein Augenblick der Erinnerung sei all dem geweiht. Und von solchen Gesichtspunkten geleitet, dürfen wir die gesamte umbrische Kunst: arte francescana, Schule von Assisi nennen. Dabei bleibt in anderem Sinne die eigentümliche Tatsache bestehen, daß eine aus einheimischen Künstlern gebildete Malerschule uns bisher in Assisi noch nicht begegnet ist.

Ein in Assisi geborener Maler, der in Perugia in der Werkstätte des Fiorenzo di Lorenzo lernte und wohl der an der Art des Lehrers am getreuesten haftende Schüler genannt werden darf, Ingegno di Maestro Allovisi sollte doch noch im letzten Viertel des Quattrocento der Gründer einer solchen Schule in Assisi werden. Der Meister wird in seiner Vaterstadt hochgeehrt; er erlangt daselbst nacheinander die Würden eines Prokurators, Schiedsrichters, Syndikus und päpstlichen Kammerherrn. Ingegno ahmte die Kunstweise seines Lehrers so getreulich nach, daß Crowe und Cavalcaselle die Vermutung wagten: Ingegno habe überhaupt das Malerhandwerk niemals betrieben, und die diesem zugeschriebenen Arbeiten in Assisi rührten von di Lorenzo her. Hiervon jedoch kann aus den verschiedensten Gründen keine Rede sein. Einmal wird uns urkundlich berichtet, daß Ingegno für gemalte Wappen und für Malereien an

den Toren der Stadt am 29. Oktober 1484 Zahlung erhalten habe. Ferner berichten die Akten von San Francesco ganz ausdrücklich, daß ein Ingegno die vier Propheten in der Ludwigskapelle gemalt habe. Neuerdings ist auch der Gräfin Teresa Meniconi Bracceschi durch im Stadtarchiv gefundene Dokumente der Nachweis gelungen, daß das in ihrem Besitz befindliche Gemälde mit den Apostelfürsten Petrus und Paulus von Ingegno herrührt. Inbezug auf die Fresken in Assisi ist ferner folgendes zu bedenken: Wohl ist es menschlich begreiflich, daß aus einer gewissen Ruhmsucht die Bürger und die Tradition einer Stadt Malereien eines unbedeutenderen Künstlers einem bedeutenderen zusprechen, aber undenkbar ist doch das Gegenteil. Und das wäre der Fall, wenn Arbeiten eines Perugino, eines Fiorenzo di Lorenzo als solche eines Ingegno ausgegeben würden. Schließlich sind bei allen Aehnlichkeiten in der Kunstbetätigung von Lehrer und Schüler auch Differenzen nicht ganz zu übersehen. Aeußerlich auffallend ist schon, daß unter Ingegnos Namen hauptsächlich Fresken bekannt sind, während Fiorenzo sozusagen durchgängig Tafelbilder malte. Allein nicht nur hierdurch sind die Unterschiede in Technik und Auffassung bedingt: bei Ingegno ein Breiteres, Gröberes, unvermittelter nebeneinander Tretendes in allen farbigen Strichlagen, ein weniger Proportioniertes in allen förmlichen Verhältnissen. Wohl veranlaßt durch das Studium sienesischer Fresken in der Unterkirche von San Francesco zu Assisi, ist auch ein unmittelbareres, direkteres Zurückgreifen auf sienesische Vorbilder als es bei Fiorenzo in Frage kommt, bei Ingegno zweifellos der Fall.

Die Freskomalereien des Ingegno in Assisi, die, an Außenwänden befindlich, den Unbilden der Witterung ausgesetzt waren, sind schlecht erhalten. Am Tore San Giacomo betet Maria, in großer Gestalt, das auf ihren Knieen ruhende Kind an; den Hintergrund bildet eine Landschaft; auf Wolken schwebt ein Seraphimkranz. Im Rathaus ist ein weiteres Fresko aus dem Kloster der Benediktinerinnen delle Mantellucie in der via Santa Agata befindlich. Dargestellt sind Madonna und Kind zwischen den heiligen Franziskus und Hieronymus. Ebenda sind noch andere Fresken des Meisters, die ehemals im Freien beschädigt wurden, untergebracht: eine Madonna mit Kind und dem heiligen Franziskus in einer Landschaft, ein heiliger Bernardin und ein weiterer Heiliger. Die Ludwigskapelle von San Francesco besitzt, worauf bereits früher aufmerksam gemacht wurde, vier Propheten von ihm. In allen diesen Fresken ist, trotz ihres schlechten Zustandes die Abhängigkeit von Fiorenzo di Lorenzo erkenntlich, in allen aber auch fallen die oben erwähnten, ihn von Fiorenzo unterscheidenden Sonderheiten in die Augen. Das gleiche gilt von zwei kleinen Tafelbildern des Ingegno, von dem bereits erwähnten

im Besitze der Gräfin Meniconi Bracceschi und von einem anderen, das Maria mit dem Kinde in einer Landschaft zeigt, bei dem Grafen G. B. Scotti, zu Perugia. — Ein Verhältnis unseres Malers zu Perugino und ein Zusammenarbeiten desselben mit jenem, wie es Vasari erzählt, ist unglaubhaft und schon zeitlich nicht möglich. Inbezug auf die Landschaftsgestaltung mögen ihm auf irgend eine Weise Anregungen vom jungen Perugino zugekommen sein. Im übrigen steht schon aus stilkritischen Gründen Ingegnos sehr starke, völlige, ja ausschließliche Abhängigkeit von Fiorenzo di Lorenzo, beziehungsweise Schülerschaft bei demselben unumstößlich fest. Daß nur wenige Werke von unserem Maler vorhanden sind, mag dadurch erklärt werden, daß er hauptsächlich al fresco malte und so Manches leichter zu Grunde gegangen sein mag; dann aber muß man vor allem eine von Vasari berichtete frühzeitige Erblindung des Meisters hiermit in Zusammenhang bringen. —

Hat Ingegno in seiner Werkstätte zu Assisi Gesellen, Schüler gehabt? Wohl zweifellos. War aber der Meister schon Nachahmer und gerade kein origineller Kopf, — wie weit konnten es die Gesellen in der Lehre bei ihm bringen? — Und doch hat ein der Erwähnung werter Maler seine ersten künstlerischen Anfänge offenbar dem Ingegno zu verdanken: Tiberio von Assisi. Man kennt ihn in der Regel als Perugino-Schüler. Und später ist er das zweifellos auch gewesen, wie gesagt, später, anfangs aber hat er in seiner Heimat Assisi selbst gelernt und sich an Ingegno gebildet. Ich glaube nämlich in der Kunst des Tiberio zwei Epochen unterscheiden zu können, eine ältere und eine jüngere; zwischen beiden fällt ersichtlich die Lehrzeit bei Perugino. —

Die Basilika von San Francesco zu Assisi besitzt ein Gemälde, das lange Zeit irrtümlich als «ein Perugino» galt; nicht einmal die Bezeichnung «Schule Peruginos» wäre stilistisch zutreffend, wohl die: «Schule Fiorenzos», «Schule Ingegnos». Und in der Tat hatte ein Einblick in die Klosterakten den Erfolg das Werk als eine Jugendarbeit des Tiberio von Assisi gesichert erscheinen zu lassen. Dargestellt sind der Kruzifixus und zu Seiten die Heiligen Benediktus und Antonius Abbas, Franziskus und Klara. Oben schweben vier kleine Engel, unten beten zwei Gruppen von Gläubigen, von Klosterbrüdern. Die sanfte Schwärmerei eines Perugino hat hier wie gesagt nicht ihren Einfluß ausgeübt; wohl aber ist im Typischen — zumal bei den Heiligen — wie im Technischen Beziehung zu Ingegnos Art nicht unschwer zu erkennen. Zeitlich nahestehend, und unter gleichen Einflüssen gemalt, erscheinen Tiberios Arbeiten in der Hieronymuskapelle der Klosterkirche von San Damiano bei Assisi. Auf dem Altarbild der Kapelle betet die Madonna ihr auf dem Schoße ruhendes Kindlein an; sie ist umgeben,

von den heiligen Hieronymus in Kardinalstracht, Bernardin, Franziskus Klara. Zur Linken des Altars, ebenfalls al fresco, sind noch von derselben Hand die beiden Heiligen Sebastian und Rochus. Eine Madonna mit Kind in San Martino bei Trevi ist noch im gleichen Geiste gehalten.

Eine wesentlich verschiedene Malweise offenbart Tiberio in den Fresken aus dem Leben des heiligen Franz, die unser Meister 1512 in San Fortunato zu Montefalco und 1518 in der Rosenkapelle von Santa Maria degli Angeli unterhalb Assisi ausgeführt hat. Sind in jenen zu Montefalco neben Peruginos Schulung auch unmittelbare Einwirkungen der Art Benozzo Gozzolis, der so viel hier gearbeitet hatte, zu verspüren, so herrscht in Tiberios Werk in der Rosenkapelle zu Santa Maria degli Angeli, Peruginos Einfluß — ich möchte sagen — unumschränkt. Zu absichtliche Effekte in Stimmungsmache und Schwärmerei übertreiben noch Peruginos diesbezügliche Art und wirken fast als Manier. In der technischen Ausführung und Durchmodellierung des Einzelnen stehen diese Fresken relativ am höchsten. — So hatte sich Tiberio d'Assisi zu einem echten und rechten Schüler und Nachahmer Peruginos entwickelt; war er nicht der schwächsten einer, so war er noch weniger einer der bedeutendsten. Nur als ein schwacher «Ableger» jener von Perugia kann also die Malerschule von Assisi bezeichnet werden; zu irgend welcher nennenswerten Selbständigkeit hat sie es nie gebracht.

BLÜTE DER SCHULE VON PERUGIA.

MITTLERWEILE hatte in Perugia, ohne ein Genie zu sein, aber mit großem Talent begabt, jener Meister seine Künstlerlaufbahn begonnen, der alle früheren Bestrebungen und Anlehnungen umbrischer Künstler mit vollem Verständnis in sich aufnahm, harmonisch vereinte und mit großem Geschick weiter entwickelte: Pietro di Cristoforo Vanucci genannt Perugino, (1446—1524), geboren in Castello della Pieve bei Perugia. Die tüchtigsten Künstler seiner Heimat haben ihm erste künstlerische Eindrücke übermittelt: vor allen zwei: Benedetto Bonfigli und Fiorenzo di Lorenzo. In den Werkstätten beider dürfte er als junger Geselle gearbeitet haben, zuletzt und am längsten bei Fiorenzo, dessen echt umbrische, zart lyrische Richtung Peruginos Art künstlerisch zu empfinden am nächsten lag. In Fiorenzos Werkstatt empfing auch Perugino seine Richtung, seine Tendenz: Stimmung, Gefühl, Poesie, Anmut in der Kunst auszudrücken, die Tendenz: umbrischer Eigenart vor allem treu zu bleiben, die Tendenz: sich selbst zu finden und sich selbst zu geben. Und so sehen wir in Bildern Peruginos alsbald alles, was an echt umbrischen Empfindungen und Stimmungselementen in eines Gentile, eines Nelli, eines Alunno Werken lebte, gleichsam mit verjüngter Kraft wieder erstehen! Und daneben wirken die Hinweise, aus Benedetto Bonfiglis Kunst entnommen, nicht minder fruchtbar. Bonfigli war der begabte und begeisterte Schüler großer Florentiner; er hatte, wie keiner vor ihm annähernd, die umbrische Kunst nachhaltig und wirksam mit Florentiner Samen befruchtet.

Sei es mit Wissen und Willen des Lehrers, sei es ohne dessen Vorwissen, — durch Bonfigli wurde Perugino auf Florenz hingewiesen, auf alle die großen künstlerischen, speziell kunsttechnischen Errungenschaften, die das Quattrocento dort gebracht hatte, und die dort zu er-

lernen waren. An den Werken des Umbro-Florentiners Piero della Francesca, der in Perugia eine Werkstatt unterhalten hatte, hat unser Meister wohl zuerst florentinische Technik gelernt. Nicht von der Hand zu weisen ist die Vermutung, daß der Künstler noch persönlich mit Piero in Berührung gekommen ist. Besonders seine Kenntnisse in der Perspektive hat Perugino zweifellos dem della Francesca zu verdanken. Auf dessen Veranlassung hin dürfte der Meister denn auch diesbezügliche Vorträge von Luca Pacioli gehört haben, der im Jahre 1478 Professor der Mathematik an der Universität zu Perugia war. Benozzo Gozzolis Malereien in Umbrien, zumal in Montefalco, die ihm wohl sicher nicht unbekannt blieben, mögen dann seinen lebhaften Wunsch gesteigert haben, aus der Quelle aller dieser Neuerungen zu schöpfen, in Florenz weiter zu studieren. Dort lernte er, nach Vasari, im Atelier des Verrocchio. Doch das war das Wenigste. Dort sah der bereits Vorgebildete mit lernbegierigem Blick, mit offenen Augen. Und das war mehr! Was durfte einem Studium in der Brancacci-Kapelle von Santa Maria del Camine, in San Marco, in Santa Maria Novella, in Santa Croce, in Or San Michele nicht alles verdankt werden! Auch mit der Art des großen Lionardo, der, nach Vasari, mit ihm zusammen in der Werkstatt das Verrocchio lernte, wurde Perugino vertraut. Manches Farbentechnische, besonders die Weise, die Farben zu mischen, hat er von ihm übernommen.

Ein Aufenthalt in Rom mag den künstlerischen Gesichtskreis unseres Umbrers fernerhin erweitert haben. Seine in der sixtinischen Kapelle geschlossene Bekanntschaft mit der Kunst des Luca Signorelli blieb vor allen Dingen nicht ohne starke Wirkung auf ihn. — Gerade aber ein Bild wie Peruginos Fresko der Einsetzung des Primats, der Schlüsselübergabe Christi an Petrus beweist uns, daß unser Meister bei größter Aufnahmefähigkeit für fremde — in erster Linie also florentinische — Einflüsse, bei denkbar geschicktester und harmonischster Verwertung aller derselben, seine auf Stimmung, Gefühlsausdruck, Anmut hinzielende umbrische Eigenart nie außer Acht ließ, immer an erster Stelle stark betonte. Man darf weitergehen und sagen: Alles von ihm, wo auch immer, künstlerisch Erlernte blieb ihm Zeit seines Lebens nur M i t t e l zu s o l c h e m Z w e c k. Eine Darstellung wie unseres Malers große Kreuzigung im Santa Maria Maddalena dei Pazzi bestätigt solche Behauptung unwiderleglich. Das gleiche, erwähnte Gemälde beweist uns aber nicht minder die größere Durchbildung, Bereicherung und nur noch durch einen Genius wie Raffael zu überbietende Vervollkommnung der r e i n u m b r i s c h e n Stilelemente inbezug auf das Stimmungsmäßige und auf das Anmutsvolle. Und eines e r f i n d e t er, aus solchen Elementen heraus, kraft hoher Begabung seiner

echt umbrisch empfindenden Individualität ganz neu: Die Beseelung der Landschaft. —

Und nun könnte man eine lange Reihe von Werken einzeln aufführen, in welchen sich eine allmähliche Steigerung und Vervollkommnung seines technischen Könnens, seiner Stimmungsäußerungen feststellen ließe, in welchen sich dieser oder jener Zug als von diesem oder jenem Florentiner übernommen erklären ließe, in welchen sich diese oder jene von diesem oder jenem früheren umbrischen Maler, meist in Anschluß an verwandte sienesische Elemente, geprägte umbrische Eigenart als zu höherer Vorzüglichkeit gelangt erwiese. Und dann gelangte man zu den Werken jener Zeit, in der die übergroße Zahl von Bestellungen den Maler verführten, nachlässig, flüchtig in seiner Arbeit zu werden, in der er durch das ihm schädliche Bewußtsein, daß man den Stimmungsgehalt in seinen Werken hoch schätzte, gewollt rührselig, unwahr empfindsam wurde. Zu den Bildern aber, die er, auf dieser schiefen Ebene befindlich, schuf, gehören leider die meisten erhaltenen. —

Als Perugino gleichsam ausgelernt hatte, auf der Höhe seines Könnens stand, bevor er oberflächlich wurde, da muß es, — um mit Burckhardt und Bode zu reden, — einen göttlichen Augenblick in seinem Leben gegeben haben, da er zum ersten Mal die holdeste Form mit dem Ausdruck der süßesten Schwärmerei, der tiefsten Andacht erfüllte. Die allerwenigsten der zahlreichen erhaltenen Bilder schuf der Meister nahe diesem «göttlichen Augenblick». Ein solches, bislang völlig unerkannt und unbekannt, sei hier zum Beschlusse unserer Worte über Perugino erwähnt und zuerst publiziert. Gelegentlich der Suche nach alt-umbrischen Bildern für die «Mostra d'Antica Arte Umbra» zu Perugia 1907 kam es ans Tageslicht. Nachweislich schmückt das Gemälde seit September 1447 die gleiche Wand einer schlichten Zelle des Klosters delle Colombe zu Perugia und konnte folglich leicht an dieser nicht zugänglichen Stelle dem Blick der Kunstbeflissenen, Jahrhunderte lang, entgehen. Dargestellt ist der das Kreuz tragende Heiland (s. Abb. 45 u. Titelbild). Selten ist der «Mann der Schmerzen» ergreifender und zugleich hoheitsvoller im Bilde gegeben worden. Sein Anblick wirkt hier in der Tat wie eine erschütternde Predigt. Nicht nur eines der wohlgelungensten Werke aus Peruginos bester Zeit haben wir in diesem Stücke vor uns sondern auch eines der hervorragendsten umbrischen Gemälde der vorraffaelischen Zeit überhaupt. —

Die zahlreichen Schüler, die sich im Laufe der Zeit um Perugino in seinem Atelier gesammelt hatten, brachten der umbrischen Kunst keinen weiteren Fortschritt. Die größere Anzahl derselben nahm er ja auch erst

auf, als die vielen Bestellungen, die bei ihm einliefen, kaum noch zu überwältigen waren, als er selbst im Technischen nachlässiger, im Stimmungsausdruck unechter wurde. Da kann es nicht Wunder nehmen, daß das Gros der Arbeiten von Peruginos Schülern in der kunsttechnischen Ausführung keinen Fortschritt bedeutet und selbst das echt umbrische Erbe: der Stimmungsausdruck oft zu äußerlicher, süßlicher Schwärmerei herabgewürdigt wird. Daneben ließe sich aber die Tatsache leicht belegen, daß etliche besonders sorgsame Arbeiten begabterer Schüler schwächlichste Werke des Lehrmeisters in mancher Hinsicht übertreffen. Hier wäre vor allen andern an den aus spanischer Familie stammenden Giovanni di Pietro «lo Spagna» zu denken. War dieser Künstler auch unbestreitbar in erster Linie Schüler des Perugino, so sind doch ebenfalls Anlehnungen an Pinturricchio, selbst an den jungen Raffael, nicht zu verkennen. Und dies ließe sich bei den meisten Schülern Peruginos geradeso konstatieren. Das brachten die Zeitumstände, welche drei so bedeutende Männer in Perugia zusammentreffen ließen, so mit sich. Da konnten höheres Alter und vorderhand einflußreichere, vorgesetzte Stellung (Perugino) nicht hindern, daß größerer Reichtum an Phantasie (Pinturicchio) und junge, bereits frühzeitig mit dem Stempel des Genies gezeichnete Kraft (Raffael) ihren Samen, auch ohne didaktische Absicht, rings die künstlerische Umgebung befruchtend, schon ausstreuten. — Wie die von Perugino betonte Gefühlsrichtung, die in seinen bedeutendsten Werken so ergreifend wirkt, in nächster Zeit aber gewollte Stimmungsmache wird, bei den Schülern als übertriebene süßliche Verschwärmtheit sich äußert, das mag ein Vergleich des das Kreuz tragenden Heilands von Lo Spagna in San Francesco zu Montefalco (s. Abb. 46) mit jener wundervollen Darstellung aus Peruginos bester Zeit im Monastero delle Colombe zu Perugia lehren.

Von Pinturicchio und Raffael abgesehen, war Lo Spagna immerhin die bedeutendste Individualität unter Peruginos Schülern. Seiner Art sich zu bilden und sich zu geben war die aller übrigen Perugino-Schüler verwandt, nur daß ihre Kunst noch mehr jeder fortschrittlichen, jeder persönlichen Note entbehrte, daß sie in ihrem Grundwesen noch mehr — wieder untermischt mit mehr oder minder starken Anklängen an Pinturicchio und an den jungen Raffael — rein perugineske Manier wurde. In diesem Sinne wären die Malereien eines Eusebio di San Giorgio, Sinibaldo Ibi, Berto di Giovanni, Giannicola di Paolo Manni, Francesco Thifernate, Rocco Zoppo, der Antoniassi und anderer zu bewerten. — Daneben treten ferner noch, wenn auch vereinzelter, in Perugia und Umgebung solche Maler auf, die sich

rein umbrischer Eigenart ganz begeben haben, als Schüler und Nachahmer der Umbro-Florentiner oder gar reiner Florentiner ausschließlich zu gelten haben. So zeigt sich Bartolommeo della Gatta in seiner Darstellung der Pieta zwischen dem Täufer und Maria Magdalena, im Besitze des Herrn Angelo Antonio Cesqui zu Abito di Preci bei Norcia, völlig abhängig von Pier della Francesca und Signorelli. Drei Engel mit den Leidenswerkzeugen klingen an den Symbolismus eines fra Angelico an. Eigenartig wirkt, daß die Episode, die darstellt, wie der heilige Martin die Hälfte seines Mantels einem Bettler gibt, in dieses Passionsgemälde aufgenommen wurde. — Im übrigen kommen die Epigonen der experimentierenden umbro-florentinischen Meister für unsere die Entwickelung der rein umbrischen Kunst darlegende Studie noch weniger in Betracht, als die Schüler Peruginos, die wohl mehr oder minder begabte treue Nachahmer aber in keiner Weise irgendwie Neuerer und Förderer sind.

Nur Einer ragt aus der Schar der Zeitgenossen und Nacheiferer Peruginos hervor: ein großes Talent, ein heller Kopf, ein fleißiger, kühnen Zielen nicht ohne Ausdauer und ohne Erfolg nachstrebender Arbeiter, Bernardino Betti Biagi, genannt Pinturicchio (1455-1513) Mindestens so sicher wie in der Werkstätte des Fiorenzo die Lorenzo hat der junge Bernardino auch in der Werkstätte des Perugino gelernt. Sonst hätte ihn dieser nicht mit nach Rom genommen und dort dem päpstlichen Stuhl zur Mitarbeit an der Ausmalung der sixtinischen Kapelle als seinen begabtesten Schüler und Genossen empfohlen. Der «ganze» Pinturicchio ist selbstverständlich ebensowenig aus den Werkstätten seiner Heimat herausgewachsen, wie etwa der «ganze» Perugino aus jener des Fiorenzo.

Und nun wäre ein bezeichnender Unterschied zwischen Peruginos und Pinturicchios Kunst fest zu stellen. Während bei ersterem, bei allem bewußten Festhalten an heimische, umbrische Art florentiner Vorzüge nachzuahmen und sich anzulernen unentwegtes Ziel war, lagen des letzteren Ideale — und zwar gerade hinwiederum durch bewußtes Festhalten an heimische umbrische Art bewogen, — in Siena: heitere Freude an der Herrlichkeit der Natur, an dem Glanze des Lebens, an reicher Gewandungen Schmuck, an festlicher Pracht überhaupt, an heller, fröhlicher Farbengebung, an Engeln, an Blumen, an Musik, an Schwärmerei und Anmut, an phantastischer allegorischer und dekorativer Art, an episch breiter Erzählung und genrehaften Details — —, und was sonst noch aufzuzählen wäre, was echt und charakteristisch sienesisch ist, und was in stets sich steigernder Liebe und Anpassung in Pinturicchios Kunst überall zu finden ist.

An dieser Stelle sei noch ein nachträgliches Wort über Peruginos Verhältnis zur sienesischen Kunst vergönnt. Gerade in dieses Malers letzteren Schaffensperioden, als er, sozusagen absichtlich, auf Bestellung, gefühlvoll und sentimental wurde, knüpfte er an dahinzielende sienesische Aeußerlichkeiten, Kompositionsmotive, Elemente aller Art an, solche aber zu verinnerlichen, seelisch zu durchdringen fehlte ihm in dieser Zeit flüchtigsten Schaffens Zeit, Lust, selbst wohl der Wille für echte Anempfindung. Also erst in der Spätzeit seiner künstlerischen Dekadence wies ihn, der früher an florentinische Muster mit so ganz anderem Eifer und Verständnis herantrat, von Bestellern befohlene Sentimentalität nach Siena. Und wie nachlässig und oberflächlich benutzte er die Stilelemente, an welchen eine ausgesprochene Gefühlsrichtung hier anzuknüpfen hatte! —

Ganz anders liegt Pinturicchios Verhältnis zu Siena. Der Meister weilte wiederholt in Siena; wir wissen von seinen Bemühungen ganz dort ansäßig zu werden; dagegen ist ein Aufenthalt desselben in Florenz nicht verbürgt; wenn aber auch unser Maler niemals in Florenz war, so ist doch anzunehmen, daß Werke von Umbro-Florentinern, dann eines Benozzo Gozzoli, die im Umbrischen sich befanden, ihm bekannt wurden und nicht ohne Einfluß auf ihn blieben. Aber von Anfang an muß er es empfunden haben, daß in Anpassung an sienesische Art das Schwergewicht für seine Ausbildung liege. Allen den vorhin ausführlich benannten sienesischen Elementen hat er in steigernd sie durchdringender Weise zugestrebt, hat sie verständnisvoll in sich aufgenommen, individuell verarbeitet, weiter gebildet.

Längere Zeit seiner reiferen Jugend, bis zu seinem 30. Lebensjahr muß er außerhalb Perugias verlebt haben. Für diese Zeitabschnitte fehlt jede Erwähnung seiner Person in Perugia. Sollte er damals nicht ein erstes Mal des Längern in Siena gewesen sein? Ich glaube, daß er sicher schon einmal dort war, bevor er mit Perugino nach Rom kam. In seinen römischen Arbeiten, zumal in seinen Fresken im Appartamento Borgia des Vatikans, sind eine ganze Anzahl charakteristisch sienesischer Züge und Entlehnungen unleugbar. Verbürgt ist dann unseres Malers Aufenthalt in Siena in den Jahren 1502—1508, um, im Auftrage des Kardinals Francesco Piccolomini, die Libreria im Dom mit Fresken aus dem Leben des Oheims des Kardinals, des Papstes Pius II. (Enea Silvio Piccolomini), zu schmücken und, im Auftrag des Rhodiser-Ritters Alberto Aringhieri, die Taufkapelle mit Wandmalereien zu versehen. Von April bis Ende des Jahres 1508 war der Meister außerhalb Sienas beschäftigt; 1509 bis zu seinem Tode 1513 arbeitete er noch in Siena, sich immer eindringlicher in sienesische Art vertiefend.

Wenn auch bei Pinturicchio, gleichwie bei Perugino, infolge der Ueberhäufung von Aufträgen, die ihm zugingen, und damit im Zusammenhange durch die zunehmende Gesellenhilfe bei seinen Werken, vielfach die Ausführung in seinen letzten Arbeiten salopper wurde, so blieb, im Gegensatz zu Perugino, sein Bestreben immer noch mehr zu lernen, immer noch weiter sich durch zu bilden, sich zu vervollkommnen: kunsttechnisch an Werken von Florentinern und Umbroflorentinern, im ganzen Charakter seiner Kunstauffassung aber an solchen der bedeutendsten Sienesen, bis zu seinem Tode unzweifelhaft, aufrichtig und echt. Daß Pinturicchio, der sich sienesischer Kunstempfindung anpaßte, hierbei noch weniger Gefahr lief, seiner dabei treu bewahrten umbrischen Eigenart etwas zu vergeben als Perugino ein «Umbro-Florentiner» gleichsam zu werden, erhellt sofort, wenn wir bedenken, wie eng sienesische und umbrische Kunstauffassung in ihren Grundelementen miteinander verwandt sind, wie letztere aus ersterer, sozusagen, herausgewachsen ist, vielleicht ohne dieselbe gar nicht zu denken ist. — —

SCHULE VON URBINO.

DER große Urbinate war Raffael Sanzio. Wieviel oder wie wenig hat Raffael seiner Heimatstadt zu verdanken? 1483 in Urbino geboren, verblieb er bis Ende 1499 daselbst, um als Sechzehnjähriger nach Perugia zu Perugino in die Lehre zu gehen und mit Pinturicchio in enge Beziehungen zu treten. Im Frühjahr 1504 verlebt Raffael noch einmal einige Monate in Urbino, ebenso im Frühjahr 1506 und zum letzten Male einige Wochen im Oktober 1507. Welche Frühwerke des Meisters könnten in Urbino entstanden sein? Der Raffaelforscher Professor Carotti zählt deren («Le opere di Lionardo, Bramante e Raffaelo» Hoepli, Mailand, 1905, p. 200 ff.) folgende auf: Sog. «kleiner Sankt Michael» (Louvre, Paris), «Traum des Ritters,» (National-Galerie, London), «Drei Grazien,» (Schloßmuseum Chantilly), «Sankt Georg tötet den Drachen,» (Louve, Paris). Diesen, meines Erachtens mit vollem Recht der frühesten, urbinatischen Zeit zugeschriebenen Stücken wären einige Blätter des sog. «venezianischen Skizzenbuches» beizufügen, die Idealporträts des Justus von Gent in Castello zur Urbino sowie urbinatische Landschaftsmotive zeigen. Was ist nun in diesen Werken der frühesten Jugendzeit, — bevor andere Einflüsse wirksam sein konnten, — an spezifischen urbinatischen Elementen zu bemerken? Bei zwei in Urbino geborenen Malern lernte er: bei seinem Vater Giovanni Santi zuerst, dann bei Timoteo Viti.

Die geographische Lage Urbinos erklärt es, daß Giovanni Santi, der wohl erst in späteren Jahren mit dem Malerhandwerk begann, in seiner nicht großzügigen, eben handwerksmäßig nachahmenden Manier stärker von den Umbro-Florentinern, einem Melozzo da Forli, einem Piero

della Francesca abhängig wurde als von der reiner umbrischen Kunst eines Fiorenzo di Lorenzo, eines Benedetto Bonfigli; sein «Martyrium des heiligen Sebastian», seine «Madonna mit Heiligen und Stiftern» im Kastell zu Urbino beweisen das. Und doch fehlt nicht ganz das Stimmungsmotiv in der Art der beiden zuletzt genannten Werke. Wie sollte Giovanni auch hierfür unzugänglich gewesen sein? Er war ja doch Maler-Poet und hatte die Taten des Herzogs Federigo von Montefeltro in Terzinen besungen. Und wenn er sich auch «nicht so recht» ausdrücken konnte, weder in seiner Poesie noch in seiner Malerei, es muß doch etwas in seinem Innern geschlummert haben vom Zeug des malerisch schauenden Dichters und des poesie- und stimmungsvoll komponierenden Malers. Was bei ihm brach lag, beim Sohne nun kam es in Mit- und Nachwelt erschütternder Genialität zum Ausdruck. Diese ererbten Keime, die sich höchster Blüte fähig erwiesen, bedeuten wohl das Größte, das Wesentliche, was Raffael seinem Vater verdankt. Als ihm, elfjährig, der Vater starb, konnte er kaum die allerelementarsten Grundbegriffe der Malerei bei diesem gelernt haben. Jede weitergehende Unterweisung durch den Vater, die Raffael auf bestimmte Typen oder Richtungen festgelegt hätte, war nicht möglich. (cf. Passavant: «Raffaelo d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi.» con note di Gaetano Guasti, Florenz, 1882—91.) —

Im Jahre 1495 war der 1467 in Urbino — nicht in Ferrara (cf. Carotti op. cit. p. 199, Anm. 1) — geborene Maler, Timoteo Viti, aus Bologna in seine Heimat zurückgekehrt; im gleichen Jahre wurde der zwölfjährige Raffael in dessen Werkstätte aufgenommen. Vier Jahre mußte der Knabe dort zubringen, bis ihn ein guter Stern zu einem tüchtigeren Künstler, zu Perugino nach Perugia führte. Arbeiten von Timoteo Viti zu haben beanspruchen die Galerien von Urbino, Cagli, Gubbio, Bologna, Florenz, Mailand, Bergamo und Brescia; seine beiden besten Stücke sind in Urbino und in Mailand. Dargestellt sind die beiden Bischöfe Thomas und Martin mit den Porträtfiguren des Herzogs Guidobaldo und Bischofs Arrivabene, beziehungsweise die Immaculata mit dem heiligen Sebastian und dem Täufer. Timoteo hatte das Malen in Bologna bei Francesco Francia erlernt. Des Bolognesen melancholische und süßliche manierierte Art, die ihrerseits gerade an meist mißverstandenen umbrischen Mustern ausgebildet war, ahmte Timoteo nach. Ein wenig erfreulicher Eklektizismus konnte allein das Resultat solcher Schulung sein. Was konnte dieser schwächliche Timoteo Viti dem jugendlichen Raffael künstlerisch geben? einen durch Manierismus verdorbenen und verschleierten Hinweis auf Umbrisch-Stimmungsmäßiges, einige Eigentümlichkeiten in Formen- und

Farbengebung, in Typik und Technik, die Raffael, sobald als er zu Perugino kam, gegen bessere vertauschte.

Mehr als solchem Lehrer hat Raffael seiner Heimat Urbino in anderer Beziehung zu verdanken. Wie müssen nicht hehrste landschaftliche Eindrücke auf das malerisch empfangende Auge eines Kunstgenies wirken! Man muß selbst in Urbino gewesen sein, hoch oben in den Apenninen, mit seinen in das Unermeßliche sich verlierenden Fernsichten über die Marc Ancona hin nach Umbrien und Toskana, man muß ein solches Naturspiel, wie es sich hier an sonnenklaren Tagen uns bietet, zumal bei Morgen- und Abendrot, mit allen seinen verschiedenen, überwältigenden, perspektivischen-, Luft-, Licht- und Farbenwirkungen als begeisterter Naturfreund gleichsam innerlich miterlebt haben, um annähernd ermessen zu können, welche tiefsten, unauslöschlichen Eindrücke ein junges, für alles Höchste und Edle empfängliches Malergenie hier aufgenommen haben muß. Erinnert man sich nun an früher Gesagtes, daß von dem Maler-Poeten Giovanni Santi gerade ein Empfindungsvolles, Stimmungsmäßiges auf Raffael, höchstes Blühen verheißend, offenbar vererbt wurde, so ist es uns nicht mehr zweifelhaft, wieviel Raffael, gerade dank Urbinos Lage, der Natur, der «Lehrmeisterin aller Künste» zu verdanken hat. Auch den, — dank dem kunstsinnigen Fürstenhofe der Montefeltro, — Urbinos ganze Lebensatmosphäre veredelnden, hohen, geistigen Strömungen in dieser Residenz gebührt an dieser Stelle Gedenken; sie haben des jungen Raffael Bildungsweg, nach mancher Seite hin, zweifellos befruchtet. —

Als einen Zufall kann man es vielleicht bezeichnen, daß die urbinatische Monumentalmalerei bis auf Raffael — wie wir sahen auch in ihren bekanntesten Vertretern Giovanni Santi und Timoteo Viti — sich über eine handwerksmäßige Manier nicht erhob. Die meist als Vorbild dienenden eklektischen Freskomalereien der beiden Malerbrüder von San Severino im Johannesoratorium konnten höchstens wiederum Eklektiker erziehen. Und merkwürdig! der Fluch des Manierismus scheint an allen urbinatischen Malern außer Raffael zu haften. Der nach Raffaels Tod in Urbino geborene Federico Baroccio (1528—1612) blieb trotz mancher braver Leistung diesem Fluche auch verfallen; weniger waren es vielleicht im Durchschnitt die Miniatoren. Am weitesten brachten es die auf dem Gebiete der Keramik, Begußfayencen, Majoliken arbeitenden Künstler; die Schule von Urbino spielte hierin eine erste Rolle; die Garducci, die Pellipario waren weithin berühmt. (cf. Molinier «La Céramique italienne,» Paris, 1888 und Pungileone «Notizia delle pitture in maiolica fatte in Urbino,» Rom, 1857.)

Was dem jungen Raffael aus solchen Kreisen künstlerisch auch für ihn Anregendes zu Ohren und zu Gesicht gekommen sein mag, das Wenige, was er dem Atelier-Aufenthalt bei Timoteo Viti oder gar bei seinem Vater verdankte, dann aber, was er, in weit höherem Maße als der künstlerischen Unterweisung, sonst — vorhin wurde es erläutert, — Urbino zu danken hat, und endlich das erste Aufblitzen seines Genies, das tritt in seinen früher erwähnten, in Urbino geschaffenen Erstlingsarbeiten als künstlerisches Produkt vor uns — zugleich aber schon als überhaupt echteste und schönste Blüten der Malerschule von Urbino.

Und dann kam Raffael nach Perugia und lernte bei einem begabten, echten Umbrer, bei Perugino, mit allen seinen starken Hinweisen auf Florenz; er drang ein in die künstlerische Welt Pinturicchios, des ebenfalls begabten, echten Umbrers, mit allen seinen deutlichen Mahnungen an Siena, kam dann selbst nach Siena als Gehilfe Pinturicchios, nahm endlich Aufenthalt in Florenz, bis ihn Papst Julius II. nach Rom berief. Und mit der Kraft, Anpassungsfähigkeit und vollen Beherrschung des Genies nahm er auf, was noch für ihn zu erlernen war. —

* * *

Wie die sienesische und die florentinische Kunst die einzelnen umbrischen Lokalschulen teils mehr teils minder stark beeinflußten, manchmal gar beherrschten, wie sich diese dann hinwiederum untereinander in diesem Sinne gegenseitig nachhaltig und wirkungsvoll befruchteten, das dürfte als Ergebnis unserer Untersuchung gelten. Nach allem dem ist es nicht mehr als reiner Zufall anzusehen, daß Italiens größter Maler gerade Umbrer war. Der Gipfel der Malerei des italienischen Kontinents mußte liegen in der genialsten Harmonisierung und Verschmelzung sienesischer und florentinischer Kunstelemente. Florentiner oder Sieneser Kunstgenies wären und sind auch einer gewissen Präponderanz des in ihrer Heimatskunst Essentiellen, gegenüber dem der fremden Art, niemals völlig entgangen. In der umbrischen Malerei ist — bei zweifellos herrschender sienesischer Grundstimmung, die auch in Raffaels Gemälden noch unverkennbar ist, — die ganze Kunstentwickelung, schon in ihren frühesten Phasen, seit Generationen, von sienesischen und, zumal im Kunsttechnischen, florentinischen Keimen, die fortdauernd weitersproßten, gleichmäßig durchsetzt. Und so war es, wie gesagt, kein Spiel des Zufalls sondern eine Folge-Erscheinung, ein Produkt italienisch-künstlerischer, kulturgeschichtlicher,

intellektueller, — meinetwegen auch — psychischer, selbst physischer Verhältnisse, Zustände und Kombinationen, wenn gerade in Umbrien, — oder richtiger gesagt: von einem Umbrer, — für die italienische Malerei das letzte Wort gleichsam gesprochen werden mußte. Nur in der umbrischen Kunst waren zum trefflichsten Akkord vorbereitend alle Töne gleichmäßig gestimmt. In unvergleichlicher, nie verhallender, hehrer Harmonie erklang er von Raffael. —

LITERATUR.

DA sich die neuere kunstgeschichtliche Forschung mit der altumbrischen Kunst, soweit es sich nicht um bekanntere Namen wie Gentile, Nelli, Alunno handelte, weniger beschäftigte, war meist auf ältere Werke zurückzugehen, abgesehen von den Fragen, die nur durch die Stilkritik und durch selbständiges Archiv-Studium zu lösen waren. Von der Literatur, die hauptsächlich in diesen oder jenen Fällen zu berücksichtigen war, sei genannt: Mariotti: «Lett. pitt.» Pungileone: «Elog. Stor.» Vasari: «Vite.» Lanzi: «Stor. pitt.» Rosini: «Stor. pitt.» Gualandi: «Mem. Orig. ital.» Ricci: «Mem. della Marca d'Ancona.» Buonfatti: «Mem. Stor. del. Ott. Nelli.» Detailarbeiten von Vermiglioli, Mezzanotte etc. von Rumohr: «Ital. Forschungen. Morelli: «Kunstkrit. Stud.» Crowe und Cavalcaselle: «Gesch. d. ital. Malerei» (Edition Jordan). — Von neueren und neuesten Arbeiten, die anläßlich der Behandlung unseres Themas zu berühren waren, seien erwähnt: Thode: «Franz von Assisi u. d. Anf. d. K. d. Ren. in Italien.» S. Weber: «Fiorenzo di Lorenzo.» Guthmann: «Landschaftsmalerei des tosk. und umbr. Kunst von Giotto bis Raffael.» Rothes: «D. Darst. des fra Giov. Angelico a. d. Leben Christi u. Mariä.» Rothes: «D. Blütezeit d. sienes. Malerei und ihre Bedeutung f. d. Entw. die ital. K.» Arduino Colasanti: «Note sull'antica pitt. fabrianese» in «L'Arte» 1906 fasc. IV. G. Sordini in «Rassegna d'Arte 6. 07. u. 7. 07. Giulio Urbini: «Catal. della Mostra d'Ant. Arte Umbra 07.» Adolfo Venturi: «Stor. del Arte Ital.» V., 07 und die dort aufgeführte hier in Betracht kommende neueste ital. Literatur. — Weitere Literaturangaben habe ich bereits im Texte erwähnt.

KÜNSTLER-VERZEICHNIS.

TAFELN



Abb. 1. Perugia, Monastero delle Colombe, Pietro Perugino. Kreuztragender Heiland, neu entdeckt. Detail.



Abb. 2. Umbrische Miniatur. Seite eines Choralbuchs des XV. Jahrhunderts mit dem jüngsten Gericht.
Galerie zu Perugia.



Abb. 3 Umbrische Miniatur. Seite eines Codex der Merkanzia. XV. Jahrhundert. Madonna mit Heiligen und Gläubigen. Kollegium der Merkanzia zu Perugia.



Abb. 4. Kruzifixus, XII. Jahrhundert. Santa Chiara zu Assisi.



Abb. 5. Bischöfliches Brustkreuz aus dem XII. Jahrhundert. Kathedrale zu Narni.



Abb. 6. Biblische Szenen auf Silberplatte. Città di Castello. XII. Jahrhundert.



Abb. 7. Kathedrale zu Perugia. Relief. XII. Jahrhundert. Erziehung Mariä.



Abb. 8. Perugia, San Francesco al Prato, Krypta. Umbrischer Meister des Trecento. Fot. [illegible]



Abb. 9. Perugia, Galerie, Umbrisches Fresko aus dem Trecento. Rosenwunder der heiligen Elisabeth von Thüringen.



10

11

Abb. 10 Perugia, Galerie. Umbrische Freskomalerei des Trecento. Passion I. — Abb. 11 Perugia, Galerie. Umbrische Freskomalerei des Trecento. Passion II.

Abb. 12. Assisi, Georgskapelle der Klarakirche. Umbrischer Meister des Trecento. Scenen aus dem Leben der Madonna und des heiligen Georg.



Abb. 13. Kirche San Damiano bei Assisi. Umbrischer Trecentomeister. Der Knabe Sankt Franz von seinem Vater bedroht.



Abb. 14. Spello, im Besitze des Dr. Giulio Ra[illegible]zi. Allegretto Nuzi (Kreis). Triptychon: Madonna mit Heiligen, Geburt Christi, Kreuzigung.



Abb. 15. Spello, im Besitze des Dr. Ra[illegible]zi. Nuzi. Triptychon Mittelstück.



Abb. 16. Siena. Ambrogio Lorenzetti. Thronende Madonna.

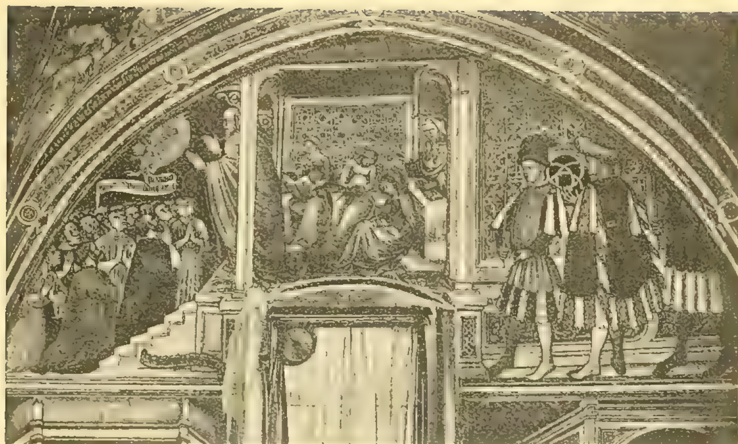
Abb. 17. Florenz, Akademie. Gentile da Fabriano, Anbetung der hlg. drei Könige.



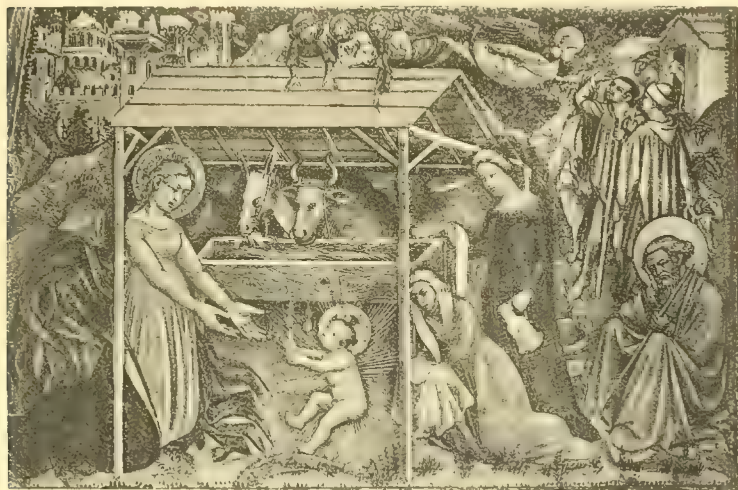
Abb. 18. Siena, Akademie, Bartolo di Fredi, Anbetung der hlg. drei Könige.



Abb. 19. Santa Maria Nuova zu Gubbio. Ottaviano Nelli: »Madonna gen. del Belvedere« mit Engeln, Heiligen und Stifter



20



21



22

Abb. 20 Foligno, Palazzo dei Trinci Schloßkapelle, Ottaviano Nelli »Sankt Joseph kündigt seine Vermählung an«. — Abb. 21 Foligno, Palazzo dei Trinci Schloßkapelle Ottaviano Nelli »Christi Geburt«. — Abb. 22 Foligno, Palazzo dei Trinci, Ottaviano Nelli »Maria Leichenfeier«

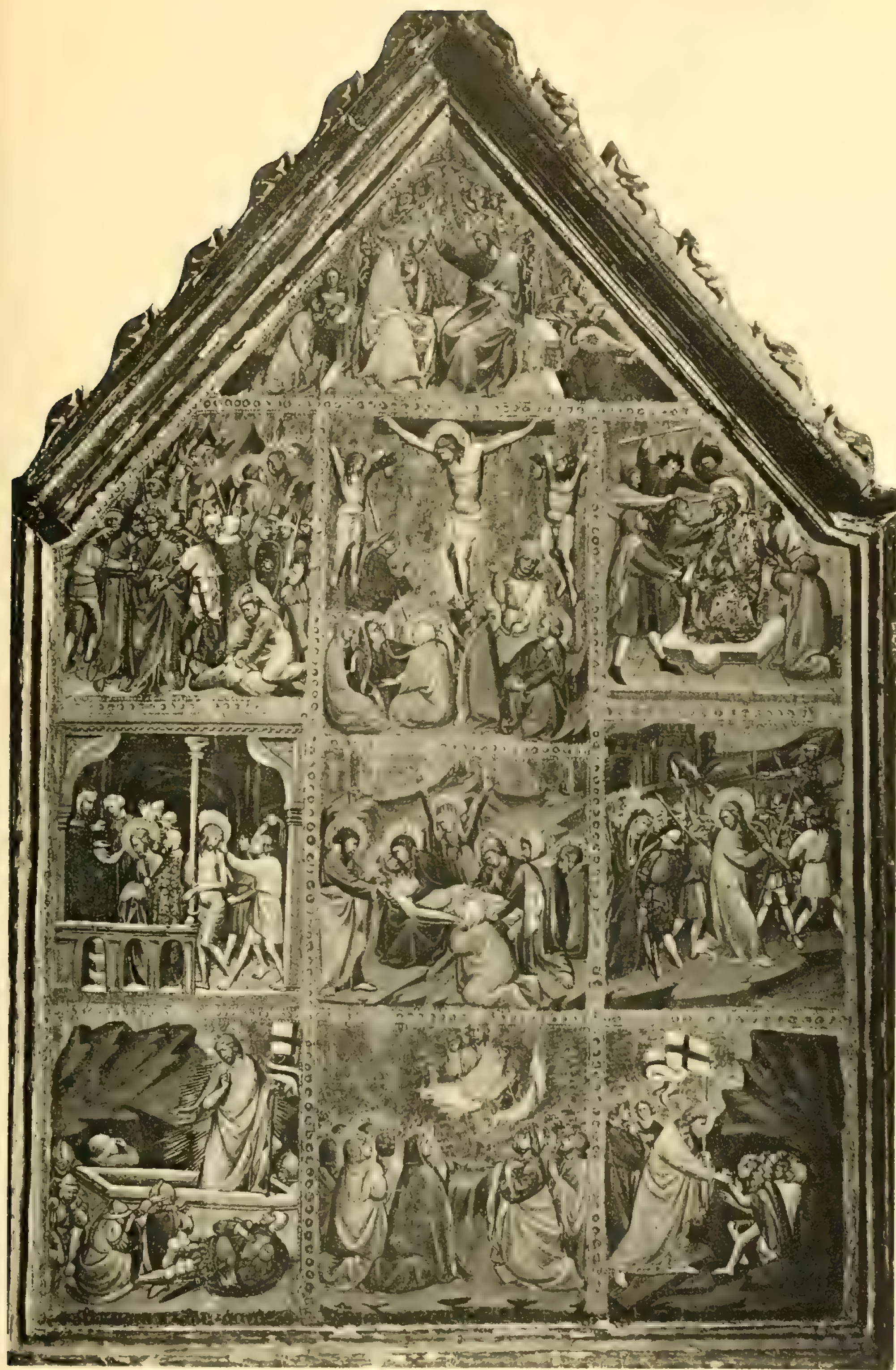


Abb. 23. Trevi, Galerie, Schule von Gubbio. Triptychon mit Passionsdarstellungen. Detail. XV. Jahrhundert.



Abb. 24. Rieti, Galerie, Schule von Gubbio. Triptychon mit dem Kruzifixus, der Verkündigung und Heiligen. XV. Jahrhundert



Abb. 25. Gubbio, Santa Maria della Piaggiola. Domenico di Cecco da Gubbio. Heiland [illegible]
Leidenssymbolen

26



27

Abb. 26. Bartolommeo di Tommaso da Foligno: Madonna mit zwei Heiligen in San Salvatore zu Foligno.
Abb. 27. Siena, Akademie, Gilio di Pietro: Madonna (ca 1250).



Abb. 28. Gualdo Tadino, Galerie. Niccolo Alunno. Altarwerk. Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen.



Abb. 29. Gualdo Tadino, Galerie. Niccolo Alunno. Altarwerk. Mittelstück.



Abb. 30. Gualdo Tadino, Galerie. Niccolo Alunno. Altarwerk. Giebelung. Pietà.



Abb. 31. Deruta, San Francesco. Niccolò Alunno. Madonna in Engelsglorie mit den Heiligen Franz und Bernardin und Stifter.



Abb. 32. Deruta, San Francesco. Niccolò Alunno. Gonfalone. Die Heiligen Franz und Bernardin und Geißelung Christi.

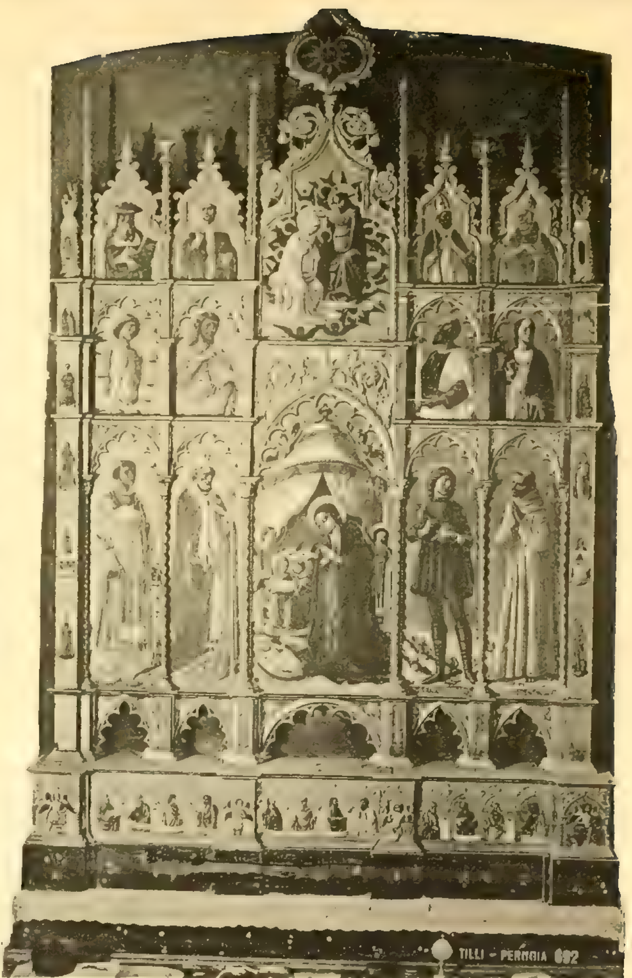
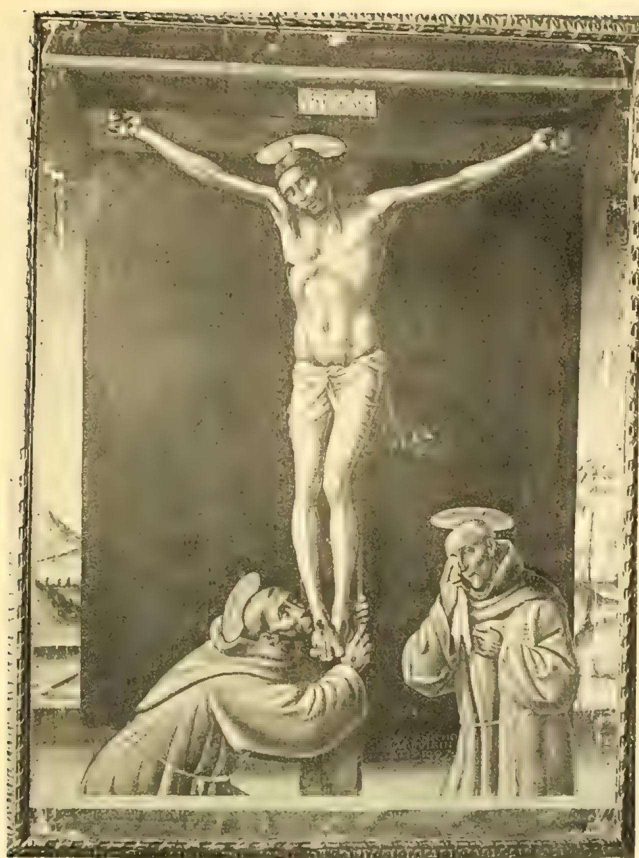


Abb. 33. Nocera, Dom-Sakristei. Niccolò Alunno. Altarwerk. Madonna mit Engeln und Heiligen — in der Giebelung Krönung Mariä.



34



35

Abb. 34 Terni, Galerie, Niccolo Alunno Kruzifixus mit den Heiligen Franziskus und Bernardin — Abb. 35 Terni Galerie, Niccolo Alunno Kruzifixus mit den Heiligen Franziskus und Bernardin Detail



36



37



38



39

Abb. 36 Montefalco, San Francesco, Melanzio (Triptychon: Madonna mit Engeln und Heiligen), Mittelstück. — Abb. 37 Arrone, Schule von Foligno, Altarwerk (Maria und Kind) Detail. — Abb. 38 Gualdo Tadino, Stadthaus, Matteo da Gualdo (Madonna mit Heiligen). — Abb. 39 Gualdo Tadino, Santa Maria, Matteo da Gualdo — Stammbaum Mariä.

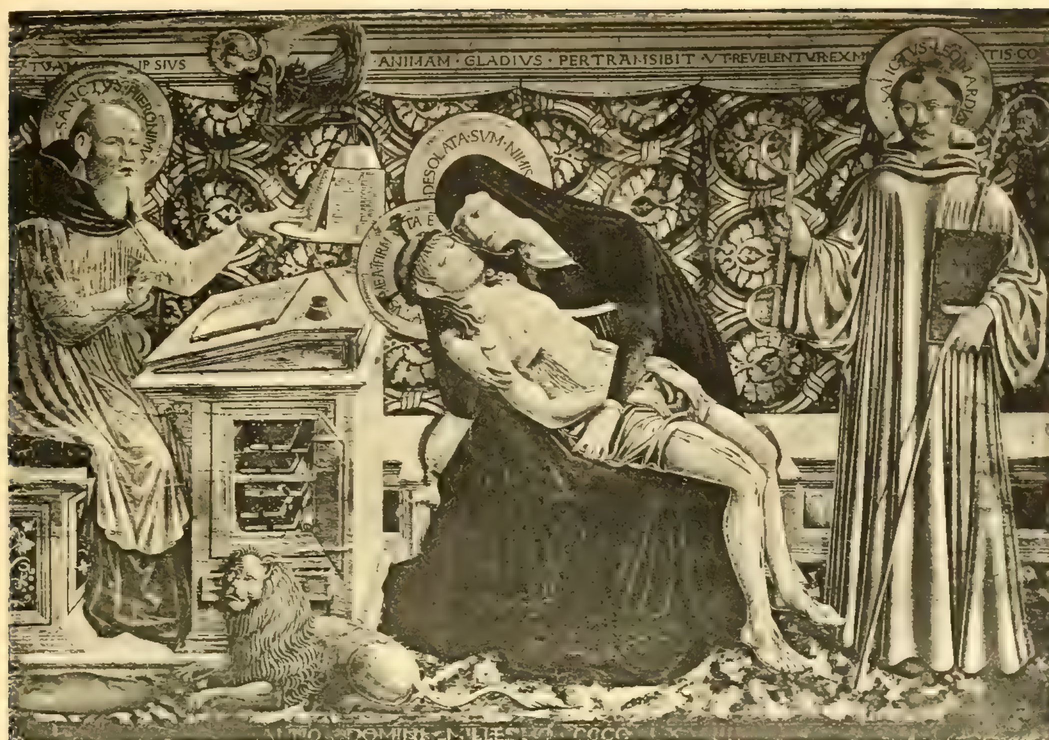
Abb. 40 Perugia, Santa Maria Nuova, Gonfalone mit Darstellung des göttlichen Zorns von Benedetto Bonfigli.



Abb. 41 Perugia, San Francesco al prato, Schutzmanteldarstellung von Benedetto Bonfigli.



Abb. 42. Perugia, Galerie, Benedetto Bonfigli: Heiland im Grabe mit Leidenssymbolen.



43



44

Abb. 43. San Pietro dei Cassinensi zu Perugia. Benedetto Bonfigli: »Pietà und die Heiligen Hieronymus und Leonhard«. — Abb. 44. Perugia, Galerie. Fiorenzo di Lorenzo: »Madonna mit Engeln«.

Abb. 45. Perugia, Monastero delle Colombe. Pietro Perugino. »Kreuztragender Heiland.«



Abb. 46. Montefalco, San Francesco. Lo Spagna. »Heiland mit dem Kreuze.«